Vorkämpfer des Jahrhunderts

Eine Sammlung von Biographien

Zweiter Band

Franz Liszt

von

Rudolf Louis

Berlin
Georg Bondi
1900

ML
410
.L7
L68
F100

Franz Liſzt

von

Rudolf Louis

Erſtes und zweites Tauſend

Berlin
Georg Bondi
1900

Vorwort.

Der beschränkte Raum, der mir für die vorliegende kleine Arbeit zur Verfügung stand, schloß es von vornherein aus, daß ich mein Thema auch nur halbwegs hätte erschöpfen können. Wollte ich daher mehr bieten als ein summarisches Excerpt aus den umfangreicheren Werken meiner Vorgänger auf dem Gebiete der Liszt-Biographie, so mußte ich von vornherein meinen Stoff ganz anders anpacken, als diese es gethan hatten. Mit voller Absicht habe ich das äußere Leben des Meisters so knapp als nur irgend möglich behandelt, indem ich es in seine Hauptzüge zusammendrängte und auf alles, insonderheit anekdotische, Detail verzichtete. So nur wurde es mir möglich, Raum zu gewinnen, nicht nur für eine breitere Ausführung des inneren Lebens meines Helden, seines künstlerischen und allgemein geistigen Entwickelungsganges, seiner Persönlichkeit, seiner Werke und Leistungen, sondern auch für die gelegentliche Berührung prinzipieller Fragen (Programmmusik, Oratorium, Kirchenmusik), wie sie ja gerade eine Betrachtung des Liszt'schen Schaffens besonders nahelegt. In diesen Dingen, nicht im eigentlich und im engeren Sinne des Wortes Biographischen möge man den selbstständigen Wert meiner Arbeit suchen.

„Biographien sollen keine Recensionen sein, darum muß die Liebe sie schreiben", — an dieses schöne Wort

Friedrich Hebbels möchte ich schließlich noch diejenigen erinnern, welche es vielleicht unschicklich, oder doch mit „wissenschaftlicher Objektivität“ unvereinbar finden sollten, daß der Biograph seinem Helden und dessen Werken eine so uneingeschränkte, enthusiastische Bewunderung entgegenbringt, wie ich das offenbar thue. „Kritiklos“ wird man freilich meine Bewunderung Liszts nicht nennen dürfen. Denn habe ich mich auch absichtlich von jener billigen Pseudo-Objektivität fern gehalten, die ihre Unbefangenheit dadurch glaubt dokumentieren zu können, daß sie jedem Ausdruck der Anerkennung ein einschränkendes „Wenn“ und „Aber“ anhängt, so wird doch derjenige „Kritik“ kaum vermissen, der mit mir der Ansicht ist, daß auch die Aufgabe einer wahrhaft wissenschaftlichen ästhetischen Kritik nicht sowohl darin besteht, daß sie Censuren erteilt, als vielmehr darin, daß sie das Wesen einer künstlerischen Erscheinung zu begreifen sucht.

München, im September 1899.

Rudolf Louis.

Inhaltsübersicht.

Seite

I. Lehr- und Wanderjahre. 1811—1848 . . . . . **1—43**

Liszts musikgeschichtliche Stellung 1 f. — Eltern, Geburt und früheste Jugend 2—4. — In Wien 4 f. — Nach Paris 5—7. — Don Sancho 7. — Erste Konzertreisen und Opus I 8 f. — Tod des Vaters 9. — Weltflüchtige Stimmungen 9 f. — Erste Liebe 10 f. — Berührung mit dem zeitgenössischen französischen Geistesleben 11 f. — Die französische Romantik 12 f. — Chateaubriand, Sénancour und die romantischen Poeten 13 f. — Saint-Simon 14—16. — George Sand 16 f. — Abbé Lamennais 17—19. — Paganini 19 f. — Chopin 20 f. — Berlioz 21 f. — Das Verhältnis zur Gräfin d'Agoult 22—24. — Die gesellschaftliche Stellung der Künstler 24—27. — Die Rivalität mit Thalberg 27. — In der Schweiz und in Italien 27—29. — Patriotismus 29. — Das Bonner Beethoven-Denkmal 30. — Nach Österreich, Ungarn, Deutschland, England und Belgien 30—33. — Felix Lichnowsky 33 f. — Berlin, Königsberg und St. Petersburg. Ehrendoktor der Musik 34—36. — Bruch mit der Gräfin d'Agoult 37 f. — Neue Reisen und Abschluß der Virtuosenjahre 38—40. — Karoline Wittgenstein 40 f. — Nach Weimar 41. — Bedeutung der Virtuosenjahre 42 f.

II. Weimar. 1848—1861 . . . . . **44—120**

Bedeutung der Übersiedelung nach Weimar 44—47. — Liszts Thätigkeit als Komponist 47 f. — Als Lehrer und Vorkämpfer 48—50. — Als Schriftsteller 50. — Wesen und Berechtigung der Programmmusik 51—59. — An Liszts Mazeppa erläutert 59 f. — Die symphonischen Dichtungen 60—62. — Fernere Instrumentalkompositionen 62 f. — Dante und Faust 63—67.

Seite

— Originalkompositionen für Klavier 67—71. — Übertragungen für Klavier 71. — Liszts Bedeutung als Klavierkomponist 71—73. — Orgelwerke 73 f. — Vokalkompositionen 74 f. — Lieder 75—78. — Kleinere Gesangswerke 78 f. — Männerchöre 79. — Oratorien 79 f. — Wesen und Berechtigung des Oratoriums 80—82. — Die Heilige Elisabeth 82—84. — Charakter der Liszt'schen Musik 84—89. — Die Gegnerschaft 89—92. — Liszt als Lehrer 92 f. — Als Dirigent 93. — Sein Verhältnis zu Schumann, Berlioz und Wagner 93—98. — Liszts Einfluß auf Wagner 98—104. — Liszt als Schriftsteller 104—109. — „Frédéric Chopin" 109 f. — „Über die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn" 110—112. — Fernere Schriften 112 f. — Die äußeren Ereignisse der Weimarer Zeit 113 f. — Die Tragödie im Leben Liszts 115 f. — Ende der Weimarer Thätigkeit 116—119. — Rückblick 119 f.

III. Rom. 1861—1886 . . . . . **121—173**

Ausgang des Verhältnisses zur Fürstin Wittgenstein 121—124. — Die Reformierung der katholischen Kirchenmusik 124—128. — Gedanken „über zukünftige Kirchenmusik" 128—131. — Die Entwickelung der religiösen Weltanschauung Liszts 131—149. — Naive und reflektierte Kirchlichkeit 131—133. — Skeptik und Mystik 133—135. — Religion und Welt 135 f. — Periode des Skepticismus 136 f. — Demokratie und Kirche. Abbé Lamennais 137—141. — Freimaurer und Priester 141 f. — Durch Enttäuschung zur Entsagung 142—145. — Eigentümlicher Charakter der kirchlichen Gesinnung Liszts 145—149. — Die Entwickelung des Kirchenkomponisten 149—152. — Das Oratorium Christus 152—156. — Messen und kleinere kirchliche Werke 156 f. — Psalmen 157 f. — Äußeres Leben in Rom 158—160. — Rom, Weimar, Pest 160 f. — Das Ende 161—163. — Liszts Leben von außen und von innen betrachtet 163 f. — Sein Schicksal bei der Mitwelt 164—168. — Die Grundzüge seines Charakters 168—170. — Seine Leistungen 170 f. — Liszt und Goethe 171—173. — Schluß 173.

I.

Lehr- und Wanderjahre.

1811—1848.

Am 23. April des Jahres 1823 gab ein kaum zwölfjähriger Wunderknabe in Wien ein Konzert, in dem er das musikverständige Publikum der österreichischen Kaiserstadt durch ein nicht nur in Anbetracht seines Alters wahrhaft staunenswertes Klavierspiel zu ungezügelter Begeisterung hinriß. Selbst Beethoven, der an dem öffentlichen musikalischen Leben damals fast schon gar keinen Anteil mehr nahm, hatte sich nicht abhalten lassen, diese Aufführung zu besuchen — ein Beweis für das große Aufsehen, welches sie allgemein erregte; und so sehr teilte der große Meister der Symphonie den Enthusiasmus der Menge, daß er nach Beendigung des Konzertes auf den jugendlichen Kunstgenossen zueilte, um ihm in stürmischer Umarmung einen feurigen Kuß auf die Stirn zu drücken — eine Künstlerweihe, wie sie wohl keinem anderen Musiker je zu teil geworden ist, und wie sie auch keinem Würdigeren je hätte zu teil werden können.

Der Knabe hieß Franz Liszt.

Und 63 Jahre später, nach einem langen, an Arbeit und Erfolgen, wie an Enttäuschungen und Bitternissen überreichen Leben, war es, daß sich in Bayreuth für

immer die Augen schlossen, deren durchdringende Schärfe zuerst das machtvolle Genie jenes Mannes erkannt hatte, dem das kleine fränkische Städtchen seinen künstlerischen Weltruf verdankt.

Wien und Bayreuth, Ludwig van Beethoven und Richard Wagner, die eben aufdämmernde Morgenröte der neuen Musik des XIX. Jahrhunderts und der strahlende Mittagsglanz ihres endlichen Sieges, sie bezeichnen die äußeren Grenzpunkte, innerhalb welcher sich die Laufbahn dieses Wunderbaren bewegte, von dem man ohne jegliche Übertreibung sagen kann, daß in ihm durch fast vierzig Jahre hindurch alles, was die zeitgenössische Musik an lebensfähigen und zukunftskräftigen Trieben und Bestrebungen in sich barg, seinen lebendigen Mittel- und Einheitspunkt hatte. Und so innig ist sein Name mit der Geschichte der Tonkunst unseres Jahrhunderts verwachsen, daß ein erschöpfendes Bild seines Lebens und seiner Leistungen geben nichts anderes hieße, als jene Geschichte selbst schreiben. — Schon die Rücksicht auf den zur Verfügung stehenden Raum verbietet mir, auf den folgenden Blättern mehr geben zu wollen als den Versuch einer mehr nur andeutenden als ausführenden Skizze.

Franz Liszt wurde am 22. Oktober 1811 zu Raiding, einem kleinen, wenige Stunden südlich von Ödenburg gelegenen ungarischen Dorfe, als das einzige Kind seiner Eltern geboren. Der Vater, Adam Liszt, war Magyar, die Mutter, welche ihren Mann um 39 Jahre überlebte, eine Deutsche. Den Hang zu tiefer und aufrichtiger Frömmigkeit, jenen so vielfach mißverstandenen und, mehr oder minder böswillig, mißdeuteten Zug in Liszts Charakter, scheint sie, an der Franz zeit ihres Lebens mit rührender Zärtlichkeit hing, auf den Sohn vererbt, beziehungsweise ihm in frühester Jugend in die Seele gepflanzt zu haben.

Adam Liszt war Gutsverwalter der durch die enthusiastische Musikliebe mehrerer ihrer Glieder bekannten Esterhazyschen Familie, und zwar vor seiner Versetzung nach Raiding (1810) in eben jenem Eisenstadt, das als langjährige Wirkungsstätte Josef Haydns und seines Nachfolgers J. N. Hummel einen Platz in der Musikgeschichte gefunden hat. Der Vater Liszt war selbst so weit musikalisch gebildet — namentlich, wie es scheint, tüchtiger Klavierspieler —, daß er persönlich seinem begabten Kinde die erste musikalische Unterweisung erteilen konnte.

Als Franz sechs Jahre alt war, wurde mit dem Klavierunterricht begonnen, und schon nach drei Jahren war der junge Virtuos so weit vorgeschritten, daß er bei seinem ersten öffentlichen Auftreten in Ödenburg (1820) mit dem glänzenden Vortrage des Es-dur-Klavierkonzertes von Ries und einer freien Phantasie allgemeine Bewunderung erregen konnte. Kunstsinnige Magnaten bewilligten ihm auf die Dauer von sechs Jahren ein Stipendium von 600 Gulden, wodurch es dem Vater ermöglicht wurde, zur Fortsetzung der musikalischen Studien seines Sohnes mit der ganzen Familie nach Wien überzusiedeln (1821).

So jung der kleine Franz noch war, als er Raiding verließ, zwei tiefe und bleibende Eindrücke musikalischer Natur nahm er schon aus seinem Heimatsdorfe mit in die Fremde. In zwei gänzlich voneinander verschiedenen Gestalten hatte er die Macht der Tonkunst in seinem Inneren bereits damals erlebt —: einmal sozusagen als elementare Naturgewalt, in der exotisch-leidenschaftlichen Musik der ungarischen Zigeuner, deren wilden Tönen zu lauschen der empfängliche Knabe nicht müde ward, — und dann als hochentwickelte und „civilisierte“ deutsche Kunstmusik, wie sie im Vaterhause, in dem die

Eisenstadter Traditionen eines Haydn und Hummel weiterlebten, gepflegt wurde. Diese beiden so heterogenen Eindrücke wurden für die musikalische Entwickelung des jungen Liszt von Bedeutung: ihre organische Verschmelzung sollte späterhin einen nicht unwichtigen Teil seiner eigenen künstlerischen Lebensarbeit bilden.

In Wien übernahm der mit Recht als Virtuos und Klavierpädagog berühmte Karl Czerny (1791—1857) unentgeltlich den pianistischen Unterricht des Knaben, während der mehr durch seine gegen Mozart gesponnenen Intriguen als durch seine zahlreichen, heute vergessenen Opern im Andenken der Gegenwart fortlebende Antonio Salieri (1750—1825) ihn in die Geheimnisse der musikalischen Komposition einzuweihen sich erbötig zeigte. Seinem Lehrer Czerny bewahrte Liszt immer ein dankbares Andenken, und stets blieb er sich bewußt, wieviel er der strengen Schule dieses klassischen Meisters der „Geläufigkeit" schuldete.

Am 1. Dezember 1822 trat der junge Künstler zum erstenmale vor das Wiener Publikum, nachdem er schon vorher durch das glänzend geglückte Bravourstück, Hummels damals eben neu erschienenes H moll-Klavierkonzert, ein allgemein für überschwierig gehaltenes Virtuosenwerk, ohne jegliche Vorbereitung vom Blatt zu spielen, die staunende Bewunderung aller Fachmusiker erregt hatte, — und am 23. April des folgenden Jahres fand jenes schon erwähnte zweite Konzert statt, nach welchem er von dem auf dem Höhepunkte seines titanischen Schaffens angelangten Beethoven den Weihekuß erhielt, der ihm ehrenvoller dünken mußte als der tosende Beifall der großen Menge.

Musikalische Wunderkinder sind gerade keine Seltenheit, und namentlich in unseren Tagen ist das Vorführen solch unglücklicher, nicht immer „in Freiheit"

dressierter Treibhausgeschöpfe ein ebenso lukrativer als verwerflicher Zweig moderner Musikindustrie geworden. Wenn an diesem ekelerregenden Treiben gewöhnlich nichts wunderbar ist als die Naivetät des Publikums, das immer wieder auf solchen Schwindel hereinfällt, so konnte man dagegen den jungen Liszt ohne Übertreibung und im eigentlichsten Sinne des Wortes ein Wunder nennen. Er zählte nun elf Jahre und war nicht nur ein fertiger Pianist, sondern überragte bereits die übergroße Mehrzahl seiner klavierspielenden Kunstgenossen um Haupteslänge. Dabei war seine Entwickelung eine durchaus natürliche und normale geblieben: Zeugnis dessen ist allein schon die Thatsache, daß Liszt nicht, wie so viele andere „Wunderkinder", mit frühem Tode oder geistigem und körperlichem Siechtum eine Versündigung an den Naturgesetzen zu büßen hatte, daß es ihm vielmehr vergönnt war, seelische wie leibliche Frische und Gesundheit sich bis ins Greisenalter hinein zu bewahren.

Es wäre ungerecht zu verkennen, ein wie großes Verdienst um die naturgemäße Entwickelung der wunderbaren Talente seines Sohnes der Vater Liszt sich erworben hat. Weit davon entfernt, die Frühreife des Knaben auszunutzen und ihn als musikalisches Wundertier durch die Hauptstädte Europas zu schleppen, war er sich wohl bewußt, daß auch jetzt noch und trotz des bereits Erreichten die Hauptsache für den Sohn das Lernen sei. Was er in Wien, was er namentlich von Czerny lernen konnte, hatte er sich vollständig angeeignet, daran war kein Zweifel. Man mußte sich daher nach einem anderen Orte umsehen, wo für den kleinen Franz das zu finden war, was ihm Wien nicht bieten konnte. Daß sich dabei der Blick des sorgsamen Vaters auf Paris lenkte, war nur natürlich.

Dort bestand das im Jahre 1784 als Ecole royale

de chant et de déclamation gegründete, 1793 zum Institut national de musique erweiterte weltberühmte Konservatorium der Musik, die erste und älteste außeritalienische Anstalt dieser Art, an der unter der Oberleitung eines Cherubini nicht nur die tüchtigsten Musiker als Lehrer wirkten, sondern wo überhaupt zum allererstenmale der Versuch gemacht worden war, den gesamten musikalischen Unterrichtsstoff in ein zusammenhängendes systematisches Ganzes zu bringen und in den für ihre Zeit vortrefflichen Lehrbüchern des Konservatoriums niederzulegen; während man bisher an anderen Orten, namentlich im theoretischen Musikunterricht, mit einer auf der mündlichen Tradition von Meister zu Meister beruhenden, mehr oder minder bloß handwerksmäßigen und rein technisch-praktischen Empirik sich begnügt hatte. Anderseits bot Paris, das damals noch mit Fug und Recht als europäische Kulturcentrale gelten konnte, auch ganz abgesehen von der musikalischen Fachbildung so viel geistige Anregung und Gelegenheit, sich zu einem Manne auszubilden, dem es an nichts in der Welt fehlen kann, daß die Wahl Adam Liszts auf alle Fälle wohl zu begreifen ist.

Freilich, die Hoffnung des jungen Virtuosen, am Pariser Konservatorium seine musikalischen Studien zu einem harmonischen Abschluß bringen zu können, erwies sich als trügerisch: dem Ausländer wurde die Aufnahme in dieses rein nationale Institut von dem in diesem Punkte unerbittlichen Cherubini rundweg verweigert. Von um so größerer Bedeutung wurde dagegen die Übersiedelung nach Paris für Liszts Entwickelung in allgemein geistiger Hinsicht. Hier legte er den Grund zu jener universalen Bildung, die bei ihm darum nicht minder tief und gründlich war, weil sie sich mit den feinen Umgangsformen und -sitten des vollendeten Weltmannes verband. Obwohl im Geistesleben aller europäischen Kulturnationen heimisch und

namentlich mit deutscher Litteratur und Dichtung innig vertraut, blieb Liszt Zeit seines Lebens Ungar mit vorwiegend französischer Bildung.

Nach seiner Ankunft in Paris (Mitte Dezember 1823) fand der junge Künstler in Ferdinando Paër (1771 bis 1839), einem damals angesehenen, heute vergessenen Opernkomponisten der Vor-Rossinischen italienischen Schule, einen Lehrer, der seine Weiterbildung als Komponist übernahm, worin er späterhin (1826) durch Anton Reicha (1770 bis 1836), den durch seine für das Konservatorium verfaßten Lehrbücher berühmt gewordenen Theoretiker, abgelöst wurde. Dieser Unterricht förderte Liszt so weit, daß er sich schon nach einem Jahre an die Komposition einer Oper wagen konnte („Don Sancho ou le château de l'Amour", Text von Théaulon), der die Ehre zu teil ward, am 17. Oktober 1825 in der „Académie royale" mit großem Beifall aufgeführt zu werden. Über den Wert dieses Werkes, das die einzige musikdramatische Schöpfung Liszts geblieben ist, kann heute nicht mehr geurteilt werden, da die Partitur bei Gelegenheit eines Brandes der Bibliothek der Großen Oper verloren gegangen ist. Indessen zieht Eduard Reuß daraus, daß „Don Sancho" überhaupt nur zwei- oder dreimal gegeben wurde, wohl mit Recht den Schluß, daß der Erfolg der Erstaufführung mehr der sympathischen Teilnahme des Publikums an der Person des als Klavierspieler in der That schon damals der uneingeschränktesten Bewunderung würdigen Knaben, als der Qualität seiner Komposition selbst zu verdanken war.

„Le petit Litz", wie man ihn nannte, war nämlich sofort nach seinem ersten öffentlichen Auftreten (am 8. März 1824) der auserkorene Liebling der Pariser Gesellschaft geworden, — und wenn sich auch der zum Jüngling heranreifende Knabe nachgerade darüber zu ärgern anfing, immer nur noch als „Kind" behandelt und ver-

hätschelt zu werden, so kam ihm doch die frühe Einführung in die besten und vornehmsten socialen Kreise, die er seiner Eigenschaft als „Wunderkind" mit in erster Linie zu verdanken hatte, in der Folge sehr wohl zu statten. — Im Frühjahr 1824 begleitet er mit seinem Vater ein Glied der bekannten Instrumentenbauerfamilie Erard auf einer Geschäftsreise nach England, wo er den Aufenthalt in London zu mehreren Konzerten benutzt (erstes Auftreten am 21. Juni), während die Mutter, der die Anstrengungen des Reiselebens nicht zugemutet werden konnten, die Rückreise nach Österreich antrat. Anfang 1825 kehrten Vater und Sohn nach Paris zurück, um sich indessen bald wieder auf neue Konzertfahrten durch die französischen Provinzen und England zu begeben, die sich dann später (1826/27) auch auf die französische Schweiz ausdehnten. Im Jahre 1826 erschien das Opus I des jungen Musikers, zwölf Klavieretüden, mit welchen seine eigentliche Komponistenlaufbahn beginnt. Zwar waren schon vorher einige Klaviersachen von ihm gedruckt worden, ja sogar als Opernkomponist hatte er, wie wir gesehen haben, vor dem Pariser Publikum bereits debütiert. Allein aus dem Umstande, daß Liszt die nun publizierten Etüden mit der Opuszahl I versah, können wir schließen, daß er jene früheren Werke als ihm selbst nicht mehr genügende „Jugendarbeiten" ansah und sozusagen verleugnete. Um so größeren Wert hat er auch späterhin auf die zwölf Etüden gelegt. Zeugnis dessen ist die zweimalige Umarbeitung, der er dieses Werk im Jahre 1839 und 1852 unterzog, wie ferner die Thatsache, daß er eine dieser Etüden 1850 zu einem Orchesterstück erweiterte und ausgestaltete, der Symphonischen Dichtung „Mazeppa", in welcher Gestalt sie als eine der temperamentvollsten und farbenprächtigsten Eingebungen der Lisztschen Muse allgemein bekannt ist. 1826, das Erscheinungsjahr dieser Etüden, bezeichnet die

Beendigung der Lehrjahre unseres Künstlers; mit diesem Werke selbst liefert er sein „Meisterstück“. Damit soll nicht gesagt sein, daß nun Liszt mit Lernen und Studieren überhaupt aufgehört habe: das kann kein Künstler und am allerwenigsten ein Liszt, von dem wir wissen, daß er bis in die spätesten Lebensjahre hinein an seiner Vervollkommnung auf allen Gebieten des musikalischen wie außermusikalischen Wissens und Könnens zu arbeiten nicht müde ward. Aber der „Lehre“ im Sinne der „Vorbereitung zur Meisterschaft“ war er nun entwachsen, er war künstlerisch selbständig geworden mit dem Augenblicke, als er aus dem Knaben- in das Jünglingsalter übertrat, und bald sollte er auch in seinem äußeren Leben auf eigene Füße gestellt werden.

Im August des Jahres 1827 stirbt während einer Badekur in Boulogne sein Vater, ein harter Schicksalsschlag für den kaum Sechzehnjährigen. Die Mutter kommt nun wieder nach Paris zurück, und mit rühmlichem Eifer macht sich der junge Künstler daran, durch Musikunterricht in der französischen Hauptstadt sich eine eigene Existenz zu gründen, was ihm auch sofort gelingt: der jugendliche Pianist wird in kurzer Zeit einer der gesuchtesten Klavierlehrer von Paris.

Hatte der Knabe Liszt mit der naiven Freude und Unbefangenheit des Kindes die bunten Eindrücke in sich aufgenommen, welche ihm seine frühe Einführung in das Leben der „großen Welt“ zu teil werden ließ, so erfaßte ihn jetzt zum erstenmale jenes Gefühl tiefster Unbefriedigung mit all dem, was die „Welt“ an Ehren und Genüssen zu bieten vermag — ein Gefühl, das, so jugendlich unklar es bei seinem ersten Auftreten immer sein mochte, ihn nun nicht mehr verließ, ja im Laufe seines Lebens zu solcher Macht anwuchs, daß es in dem Übertritte des an der Schwelle des Greisenalters stehenden Mannes zum

geistlichen Stande schließlich auch seinen entsprechenden äußeren Ausdruck fand. Und sicherlich ist es nicht bedeutungslos, daß die Neigung zum geistlichen Leben, die Sehnsucht, der Welt gänzlich den Rücken zu kehren und sich ausschließlich dem Dienste der Religion und der Kirche zu weihen, gerade in jenen Tagen zum erstenmale in Liszt mächtig aufflammte und vorübergehend sogar die angeborene Liebe zum Künstlerberufe zu unterdrücken drohte. Zum mindesten ist diese Thatsache ein Beweis, wie sehr diejenigen unrecht haben, welche von dem Lebenslaufe unseres Künstlers so wenig wissen, daß sie, in der falschen Voraussetzung, erst der „alte Liszt" habe sich zu Religion und Kirche hingezogen gefühlt, mit einem billigen Hinweis auf das „Jeune cocotte, vieille bigotte" diese „greisenhaften" Anwandlungen glauben abthun zu können.

In jenen Tagen war es auch, daß der junge Liszt zum erstenmale die Macht des Weibes kennen lernte. Es war eine seiner Schülerinnen, die anmutige Comtesse Karoline Saint-Cricq, zu der der Künstler in heftiger Liebe entbrannte, — und es dünkt mich ein neues Zeugnis für die staunenswerte Reife des kaum Siebzehnjährigen, daß diese erste Liebe nicht etwa, wie in diesem Alter gewöhnlich, eine rasch vorübergehende Jünglingsthorheit war, die seinem Gedächtnis bald wieder entschwunden wäre: vielmehr hat es allen Anschein, als ob seine lebhaft erwiderten Gefühle für die junge Gräfin sehr ernsthafter Natur gewesen seien und zu einer dauernden Verbindung geführt hätten, wenn die Verhältnisse eine solche irgendwie gestattet hätten. Als Liszt sechzehn Jahre später, 1844, seine Jugendgeliebte, die unterdessen von ihren Eltern an einen Herrn von Artigau verheiratet worden war, in Pau wiedersah — es war kurz nach der Auflösung seines Verhältnisses zur Gräfin d'Agoult —, überkam ihn tiefe Bewegung; eine wehmütige Stimmung

erfaßte ihn, die in der damals entstandenen erschütternden Komposition des Herweghschen Gedichtes: „Ich möchte hingehn“ ihren künstlerischen Ausdruck fand.

Die unüberwindlichen Hindernisse, welche sich der Verwirklichung dieses seines ersten Liebestraumes so grausam entgegenstellten, wie auch die vertraute Freundschaft, die ihn damals mit einem liebenswürdigen Sonderling, dem als Viola d'amour-Spieler bekannten Violinisten Christian Urhan verband, konnten den jungen Künstler in seiner tief gefühlten Abneigung gegen das geräuschvolle und herzlose Treiben der großen Welt nur noch mehr bestärken. Immer mehr zog er sich in die Einsamkeit zurück, und der Wunderknabe, dessen Name noch vor kurzem auf aller Lippen gewesen war, entschwand so sehr den Augen des Publikums, daß Ende des Jahres 1828 das Gerücht von seinem Tode auftauchen und geglaubt werden konnte, — ja im „Etoile“ erschien bereits ein sentimentaler Nekrolog, der das kurze Leben des Künstlers, plausibel genug, aus seiner phänomenalen Frühreife zu erkären und so gewissermaßen die Notwendigkeit seines frühen Ablebens zu „deducieren“ versuchte.

Ganz unrecht hatte der Mann nicht: „le petit Litz“, das Wunderkind, war allerdings gestorben. Nur sollte alsbald an seine Stelle der „Wundermann“, der fertige und ausgereifte Künstler treten, der sich anschickte, das zu erfüllen, was der Knabe versprochen hatte.

Ernsteste Studien waren es, in denen Liszt damals Trost und Erhebung suchte, und die ihm über die Gefahren jener Krise hinweghalfen, — und zwar erstreckten sich diese Studien nun nicht mehr allein über das Gesamtgebiet seiner speciellen Kunst, der Musik: Litteratur und Poesie, zunächst die französische, treten in den Vordergrund seines Interesses, die großen geistigen Bewegungen der Zeit beginnen ihn zu ergreifen und mit

sich zu ziehen. Da die damals empfangenen Eindrücke den entschiedensten und dauerndsten Einfluß auf die ganze geistige Entwickelung des Künstlers ausgeübt haben — Eindrücke, die sich noch verstärkten und vertieften, als Liszt kurze Zeit darauf selbst mitten in jene Kreise versetzt wurde, von denen sie ausgingen —, so dürfte es nicht unangebracht sein, einen flüchtigen Blick auf den damaligen Stand des französischen Geisteslebens zu werfen.

Der ganz eigentümliche Charakter der französischen Romantik, die gerade in jenen Tagen sich anschickte, das Scepter im Reiche der Poesie und Litteratur an sich zu reißen, besteht, wie mir scheint, vor allem darin, daß sich in ihr von Anfang an konservative, beziehungsweise reaktionäre mit fortschrittlichen und revolutionären Geisteselementen zu einer untrennbaren Einheit verbinden. Indem sie für unbeschränkte Freiheit in allen ästhetischen und litterarischen Dingen eintrat und zum erstenmale mit Erfolg die starren Regeln des altgeheiligten Klassizismus in der Poetik bekämpfte, war sie eine Erscheinung, deren Aufgabe auf dem Gebiete der Kunst durchaus derjenigen entsprach, welche die große Revolution auf dem Gebiete der Politik bereits gelöst hatte, und in dieser Beziehung konnte Victor Hugo, das Haupt der neuen Schule, mit Recht seine Richtung als den „Liberalismus in der Kunst“ bezeichnen.

Anderseits aber trat die Romantik zu dem Geiste, der das Zeitalter der Revolution beherrscht hatte, in einen ebenso scharfen und ausgesprochenen Gegensatz. Der nüchternen Aufklärung, dem seichten Rationalismus und der radikalen Religionsfeindlichkeit des XVIII. Jahrhunderts gegenüber ist die französische Romantik, gerade so wie die deutsche, durchaus Reaktionserscheinung, und ihre Vertreter sind (zunächst wenigstens) ebenso überzeugte Verfechter der christlichen Heilswahrheiten, wie sie

auf politischem Gebiete den prinzipiellen Royalismus der Restaurationsperiode poetisch verherrlichen.

Für Liszt wurde nun die französische Romantik gerade deshalb von so großer Bedeutung, weil ihre beiden Seiten, sowohl die fortschrittliche als auch die reaktionäre, gerade *ihn* in gewisser Hinsicht sympathisch berühren mußten. Einerseits war er fest davon überzeugt, daß ein stetiges Vorwärtsschreiten, wie einem jeglichen Seienden, so vor allem auch der Kunst einzig Leben und Gedeihen zu gewährleisten vermöge, daß Stillstand oder gar Rückschritt gleichbedeutend mit Tod und Verwesung sei, und es ist bekannt, wie gerade auf dem Gebiete seiner Kunst, der Musik, noch keiner jemals das Banner des Fortschritts so kühn entfaltet und durch ein an Kämpfen und Arbeit überreiches Leben so treu an ihm festgehalten hat, wie Franz Liszt. In diesem Sinne repräsentierte ihm die französische Romantik das Prinzip des künstlerischen Fortschritts. Anderseits aber lebte in ihm nicht minder stark der unerschütterliche Glaube an gewisse *ewige* Mächte, die allen Wechsel und Wandel der menschlichen Dinge zu überdauern berufen erscheinen, — und in erster Linie galt ihm als solch eine ewige Macht die *christliche Religion*. Insofern die Männer der Revolution auch diese als abgethan in die Rumpelkammer der Weltgeschichte hatten werfen wollen, befand sich Liszt, der künstlerische Fortschrittsmann, in ebenso vollkommener Übereinstimmung mit den Bestrebungen der französischen Romantiker, soweit sie reaktionär und „katholisierend" waren.

Zunächst waren es zwei noch der früheren Periode der sogenannten „Emigranten-Poesie" angehörende litterarische Erscheinungen, welchen unser Künstler die tiefsten Anregungen verdankte: Châteaubriands „René ou les effets des passions", die berühmte Episode aus dem 1802 erschienenen Werke „Le génie du christianisme", und der

denselben Geist eines müden Stimmungspessimismus atmende „Obermann“ von Etienne de Sénancour, ein Seelenroman in Briefform — „ein schwerfälliges, breitspuriges, ernsthaftes, schlechtgeschriebenes Buch“, wie es Brandes unliebenswürdig genug, aber nicht ganz unrichtig charakterisiert —, von dem nichtsdestoweniger eine Wirkung ausging, nicht unähnlich der, welche in Deutschland seinerzeit der Goethesche Werther ausgeübt hatte; eine Wirkung, die speciell bei Liszt um so weniger ausbleiben konnte, als des Künstlers eigene Seele gerade damals auf denselben Ton eines empfindsamen Weltschmerzes gestimmt war, der ihm aus Sénancour entgegentönte.

Von den zeitgenössischen Poeten war es weniger das Haupt der romantischen Schule, Victor Hugo, als der ihm auch persönlich befreundete Alfred de Musset — von ihm wurde Liszt im Jahre 1834 bei George Sand eingeführt —, und namentlich der allerdings zum Teil noch der früheren Periode angehörende Lamartine, von denen unser Künstler die lebhaftesten und nachhaltigsten litterarischen Eindrücke empfing.

Neue Gesichtspunkte, die dem Zeitalter der Revolution mehr oder minder fremd geblieben waren, tauchten nun auch außerhalb des rein ästhetischen Gebietes auf. Jene große Umsturzbewegung war im großen und ganzen rein politisch gewesen und insofern einseitig und oberflächlich geblieben, als sie die eigentlichen Grundtriebe und -kräfte, die der Völker Schicksale in letzter Hinsicht bestimmen, gänzlich unberücksichtigt gelassen hatte. Die sociale Frage war den Geistern des XVIII. Jahrhunderts mit wenigen Ausnahmen noch unbekannt. Man hatte sich mit Erbitterung auf die historisch gewordenen politischen Einrichtungen gestürzt und geglaubt, wenn nur diese erst vernichtet und nach Grundsätzen der „reinen Vernunft“ in

idealerer Gestalt wiederaufgebaut seien, dann könne es nicht fehlen, daß das goldene Zeitalter allsogleich anbreche, — ohne zu bedenken, daß jene staatlichen Institutionen, denen man so wütend zu Leibe ging, ja nichts anderes sind, als der notwendige Ausfluß gewisser elementarer socialer Grundströmungen, die äußere Einkleidung, in welcher diese zum Ausdruck gelangen, und daß es ganz und gar zwecklos ist, Formen zu zerstören, wenn man ihren Inhalt unangetastet läßt. Saint-Simon (1760 bis 1825), der Vater des modernen Socialismus, war es, der sich zuerst bemühte, die Ideen der Revolution nach der besagten Richtung hin zu ergänzen. Wie auf alle geistig regsamen Zeitgenossen, so hat dieser merkwürdige Mann auch auf Liszt einen nicht unbedeutenden Einfluß ausgeübt. Durch und durch Romantiker, halb Charlatan, halb ehrliche Prophetennatur, bildete er in seinen zahlreichen Schriften ein socialistisches System aus, das, obwohl absolut utopistisch und ohne jegliche ernsthaftere wissenschaftliche Fundamentierung, durch die scharfe und eindringende Kritik der bestehenden Gesellschaftsverhältnisse, von der es ausgeht, doch auch auf den einen großen Eindruck machen mußte, der die positiven Verbesserungsvorschläge Saint-Simons ob ihrer Kindlichkeit nur belächeln konnte. Die Überzeugung, daß es möglich sein müsse, die verschiedenen socialen Funktionen so unter die Menschen zu verteilen, daß ein jeder wirklich an seinem Platze sich befinde, und jedes einzelne Geschäft immer von dem ausgeübt werde, der gerade hierfür am geeignetsten und befähigtsten sei, bildet den eigentlichen Grundgedanken des Saint-Simonschen Socialismus. In Verfolgung dieses Prinzips konstruiert er dann eine gesellschaftliche Rangordnung, eine „hiérarchie des capables et savants“, die allen Menschen eine freie und ungehinderte Entfaltung ihrer angeborenen Kräfte und Fähigkeiten garantieren soll, und bei der er die Or-

ganisation des katholischen Klerus zum äußeren Vorbild nimmt.

Was Liszt an den Spekulationen Saint-Simons sympathisch berührte, das war nicht sowohl ihr eigentlicher socialistischer Gedankengehalt, als das Gefühl tief empfundenen Mitleids mit der Not und dem Elend der Armen und Unterdrückten, wie es jener Schriftsteller so oft mit packenden und tief zu Herzen gehenden Worten auszudrücken weiß. Das weckte in der Brust des Künstlers einen kräftigen Wiederhall, und so weit er sich auch im Laufe seiner geistigen Entwickelung von den Theorien Saint-Simons entfernte, dieses Gefühl barmherziger Liebe und hilfsbereiter Sympathie für alle Notleidenden und vom Schicksal Verfolgten ist ihm zeit seines Lebens treu geblieben.

War es die Beobachtung der Schäden und Mißstände im Leben des öffentlichen Gesellschaftskörpers, was einen Saint-Simon zu seinen Lehren inspiriert hatte, so bot die private Gesellschaft nicht minder Anlaß zu scharfer Kritik, sobald man einmal gelernt hatte, die tieferen Ursachen alles menschlichen Elends aufzusuchen. Der Baronin Dudevant, als Schriftstellerin unter dem Pseudonym George Sand bekannt (1804—1876), war es vorbehalten, dieses Stoffgebiet in genialer Weise zu kultivieren. Ohne Zweifel eine der bedeutendsten Schriftstellerinnen aller Zeiten, vereinigte sie die sämtlichen Vorzüge in sich, die zur glänzenden Lösung der Aufgabe, die sie sich gestellt hatte, erforderlich waren. Glühende Beredsamkeit und warme Herzensinnigkeit, eine schwungvolle Phantasie und stilistische Meisterschaft waren ihr in gleicher Weise eigen, und nicht minder stand ihr ein reicher Schatz persönlicher Erfahrung und eigensten Erlebens zu Gebote, der ihren dichterischen Gebilden einen realen Hintergrund verlieh. Der Kampf des Individuums, insonderheit des

weiblichen, um sein gutes Recht auf Glück, die Auflehnung des Herzens gegen die Tyrannei des Herkommens und den Zwang der Gesellschaft, eine unbefangene und freie Kritik der Ehe und ihrer unverletzlichen Heiligkeit, das sind die Themata, die in den frühesten Werken dieser genialen Frau immer wiederkehren.

Mit Liszt kam sie bald in ein vertrautes Verhältnis, das übrigens durchaus freundschaftlicher und kameradschaftlicher Natur geblieben ist. Von ihr und dem Kreise, der sich um sie versammelte, empfing der Künstler jene persönlichen Eindrücke, die seine litterarischen Studien in vorteilhaftester Weise zu ergänzen geeignet waren.

Wie nun das Bürgerkönigtum, welches die Julirevolution zur Herrschaft gebracht hatte, als eine Synthese der konservativen und liberalen Richtungen der Zeit auf politischem Gebiete angesehen werden kann, so lag es nahe, daß man auch auf allgemein geistigem Gebiete versuchte, den Widerspruch zwischen Reaktion und Fortschritt, in dem die Romantik haltlos hin- und herschwankte, in eine höhere Einheit aufzulösen. Diesen Versuch unternahm der Abbé Lamennais (1782—1854), der eine religiöse Weltanschauung begründete, die Liszt nicht nur aufs mächtigste anregte, sondern ihn vollständig gefangen nahm. Er machte sie zu seiner eigenen und fand, wenigstens vorläufig, in ihr die Befriedigung, welche ihm die Theorien aller anderen Denker bis dahin nicht hatten verschaffen können.

Die „Gleichgültigkeit in religiösen Dingen“ war das Thema des ersten Aufsehen erregenden Werkes des Abbé Lamennais (1817—1823), in welchem er im Grunde noch durchaus als ein beredter Wortführer der Reaktion zu Gunsten der katholischen Kirche auftritt, ähnlich wie Châteaubriand in seinem „Geist des Christentums“. Je weiter er sich aber entwickelte, desto klarer wurde es ihm, daß an jenem, sein tief religiöses Herz so schmerzlich berührenden

allgemeinen Indifferentismus nicht die glaubenslose Zeit allein schuld habe, sondern daß zum großen Teil der Kirche selbst die Verantwortung für diese traurige Thatsache aufzubürden sei. Denn, so sagte er sich: jene fortschrittlichen Ideen, von denen die Zeit bewegt ist, enthalten einen wohlberechtigten Kern, der dazu noch mit dem innersten Geiste des Christentums sich durchaus in Übereinstimmung befindet. Es ist das Mitleid mit dem menschlichen Elend, was die Demokratie bewegt, darauf zu sinnen, wie dem Zustande der Unterdrückung und Ungerechtigkeit, welcher das charakteristische Kennzeichen der bestehenden politischen und socialen Ordnung ist, ein Ende zu machen und bessere Verhältnisse herbeizuführen seien. Und wenn die Kirche sich von diesen Bestrebungen abwendet und gegen das Volk zu der Partei der herrschenden und privilegierten Stände sich hält, so ist es nur eine verdiente Strafe, wenn dafür auch das Volk dem Katholicismus den Rücken kehrt und die Befriedigung seiner geistigen Bedürfnisse außerhalb der Kirche sucht. Soll der Katholicismus nicht alle Bedeutung für die Gegenwart verlieren, so muß er selbst dem Denken und Empfinden der Zeit sich wieder zu nähern suchen, er muß wieder Fühlung gewinnen mit den Geistern, über die er die Herrschaft prätendiert: er muß selbst modern, fortschrittlich und demokratisch werden.

„Gott und die Freiheit, der Papst und das Volk" war das Motto der Zeitschrift „L'Avenir", welche Lamennais im Jahre 1830 gründete, um seine Ideen weiter auszubauen und zu verbreiten, ein Motto, das sehr gut die innerste Tendenz seines Versuches einer Verschmelzung des Geistes der Revolution mit dem des Katholicismus ausdrückt. Welchen schließlichen Ausgang dieser kühne Versuch der Natur der Sache nach haben mußte, das konnte allerdings nur einem so naiv optimistischen Geiste, wie dem des edelmeinenden Abbé, entgehen. Nachdem er

zunächst viele Anhänger namentlich auch unter dem niederen Klerus Frankreichs gewonnen hatte, citierte man ihn zur Verantwortung und Rechtfertigung nach Rom. Wie nicht anders zu erwarten, wurden seine Lehren dort ohne weiteres verdammt und ihm befohlen, dieselben bei Strafe der Exkommunikation nicht weiterzuverbreiten. Zuerst beugte sich Lamennais unter den Willen der Kirche. Schließlich aber siegte der Sohn der Revolution über den Priester, und in seinen „Paroles d'un croyant" (1834) erhob er einen leidenschaftlichen Protest gegen das ihm widerfahrene Unrecht, der womöglich noch größeres Aufsehen erregte als seine früheren Publikationen. Späterhin unternahm er es noch, seine Lehre philosophisch durchzuführen und zu begründen.

Es läßt sich denken, welch tiefen und mächtigen Eindruck die christlich-demokratischen Tendenzen des Abbé Lamennais, sein Versuch, „die Jakobinermütze aufs Kreuz zu pflanzen", wie Heinrich Heine gesagt hat, bei einem Manne machen mußten, der, wie Liszt, im katholischen Glauben aufgewachsen war und in ihm seine schönsten und seligsten Kindheitserinnerungen bewahrte, dessen unruhiger Geist zugleich aber auch von den fortschrittlichen Ideen der Zeit mit leidenschaftlicher Gewalt ergriffen war. Lange haben die von Lamennais empfangenen Einwirkungen in Liszt nachgezittert, und es wird späterhin meine Aufgabe sein zu zeigen, welche seelischen Katastrophen nötig waren, um seinen festen Glauben an den endlichen Sieg der demokratischen Sache zu erschüttern und ihn zum orthodoxen Katholicismus zurückzuführen. —

Neue Erscheinungen waren unterdessen auch auf musikalischem Gebiete in Paris aufgetaucht. Niccolò Paganini (1782—1840), der wunderbare Geigenzauberer, hatte seit dem Jahre 1829 begonnen, seine Konzertreisen auch über sein Vaterland Italien hinaus auszudehnen. Wo er

hinkam, erregte er die größte Sensation, und zwar ebenso sehr durch sein technisch unerhört raffiniertes Violinspiel, als durch seine in mystisches Dunkel gehüllte phantastisch-bizarre Persönlichkeit. Mächtig wurde durch diese Erfolge Liszts Ehrgeiz angespornt, — und zwar nicht nur jenem nachzueifern, der „Paganini des Klaviers" zu werden und, was Technik und Bravour anbelangt, alles bisher Dagewesene in den Schatten zu stellen, sondern ihn auch noch zu übertreffen. Paganini war bloß Virtuos; vom echten, sich und seine Geschicklichkeit in den Dienst einer höheren, idealen Sache stellenden Künstler hatte er gar nichts. Dagegen war die Virtuosität als Mittel zum Zweck das, worauf Liszt von Anfang an ausging und was ihn so hoch über jenen Italiener stellt. Niemals war seine Kunst egoistisch, d. h. einzig und allein darauf berechnet, sich selbst zu glorificieren; vielmehr strebte er immer danach, seiner Künstlerschaft jene höhere Weihe zu geben, die nur solchen zu teil wird, denen die Kunst kein leeres Spiel, sondern Ausdruck eines idealen Inhalts, eine wirkliche Seelen- und Herzenssprache ist.

In demselben Jahre 1831, in welchem Paganini zum erstenmale in Paris spielte, kam noch ein anderer Tonkünstler an der Seine an, der, eine stillere, zartere und aristokratischere Natur als der massenzwingende Magier der G-Saite, darin unserem Meister verwandt war, daß seiner Kunst gleich der Liszts, wenn auch in kleineren Verhältnissen, jene innige Verschmelzung von technischer Geschicklichkeit und musikalischer Gediegenheit, von Virtuosität und Poesie in höchstem Maße eigen war: Friedrich Chopin. Im Jahre 1809 aus der Ehe eines Franzosen mit einer Polin geboren, war er schon in jungen Jahren nicht nur ein Meister des Klaviers geworden, sondern auch ein echter Tonpoet von seltener Originalität und Eigenart. Indem er sich in seinem Schaffen der Natur seiner Begabung

gemäß auf sein Instrument und die kleineren Formen der Salonmusik beschränkte, gelang es ihm, auf diesem Gebiete eine wahrhaft klassische Vollendung zu erreichen, die niemals wieder übertroffen worden ist. Von ihm, den bald innige Freundschaft mit Liszt verband, empfing dieser Eindrücke sowohl rein pianistischer als auch allgemein musikalischer Natur, die ihn nach manchen Richtungen hin anregten und förderten.

Noch ein dritter Name ist zu nennen: Hector Berlioz (1803—1869). Dieser eigentliche Vertreter der Romantik innerhalb der französischen Tonkunst hatte im Jahre 1830 den großen Kompositionspreis des Institut de France erkämpft und war gerade nach achtzehnmonatlichem, durch eben diesen Preis ihm ermöglichten Aufenthalte in Italien nach Paris wieder zurückgekehrt. Eine scharf, ja schroff ausgeprägte Persönlichkeit voll bizarrer und phantastischer Launen, hinter denen sich ein tiefes Empfinden von unsagbarer Wärme und Innigkeit nur allzu oft bis zur Unkenntlichkeit verbarg, war er schon in seinen frühesten Werken (Symphonie fantastique 1828) als kühner Neuerer auf dem Gebiete der Instrumentalmusik aufgetreten. Sein vollbewußtes Streben ging darauf aus, die Richtung einer fortschreitenden Individualisierung der Tonsprache, welche Beethoven in seinen letzten Werken zuerst eingeschlagen hatte, weiter zu verfolgen, und zwar suchte er dies dadurch zu ermöglichen, daß er seine musikalische Muse an Werken und Gestalten der Dichtkunst sich inspirieren ließ. Er ward der „Erfinder der Programmmusik“. Gerade dieses Prinzip der Programmmusik, diese Überzeugung, daß die Tonkunst nur auf dem Wege einer Verbindung mit der Poesie wirklich fortschreiten könne, war es nun, worin sich Liszt mit Berlioz berührte, worin er ihm späterhin nacheiferte, um endlich das musikalische Ideal, das in den Werken des genialen Franzosen vergebens gesucht wird, in

eigenen Schöpfungen von grandioser Erhabenheit restlose Wirklichkeit werden zu lassen.

Mitten in dieses lebhaft bewegte Geistesleben der französischen Hauptstadt fand sich nun der junge Künstler hinein versetzt. Alle die heftigen Diskussionen der politischen, religiösen und künstlerischen Haupt- und Lebensfragen drangen auf ihn ein und fanden bei ihm ein empfängliches Ohr. Mit vielen der führenden Geister jener Tage trat er in ein persönliches freundschaftliches Verhältnis, so mit Musset und George Sand, Chopin und Berlioz, späterhin auch mit dem enthusiastisch verehrten Abbé Lamennais u. a. Alle diese vielfach wirren und mehr oder minder mangelhaft verarbeiteten Eindrücke spiegelte Liszts damalige künstlerische Persönlichkeit getreulich wieder. Sie trägt durchaus den Stempel des „Sturm und Drang" und zeigt ein Übermaß, ein „Leiden an der Fülle", das ihn die Schranken des Herkömmlichen nicht nur, sondern auch des ästhetisch zu Rechtfertigenden vielfach überspringen läßt, trotzdem aber einem tiefer Blickenden schon jetzt offenbaren konnte, welch köstlichen Wein dieser so toll sich geberdende Most noch einmal geben müsse. Heinrich Heine giebt in seinen „Vertrauten Briefen an August Lewald: Über die französische Bühne" (geschrieben im Jahre 1837) ein Bild des damaligen Liszt, das, obwohl es vielleicht in noch höherem Maße für den Schreiber als für den Beschriebenen charakteristisch ist, doch von dem fascinierenden Eindruck der Lisztschen Persönlichkeit, dem sich auch dieser sarkastische Allesverspotter nicht entziehen konnte, ein ungemein beredtes Zeugnis ablegt.

Im Jahre 1834 lernte Liszt die Frau kennen, welche ihn volle zehn Jahre lang durch die Bande der Liebe an sich zu fesseln wußte und dadurch von der größten Bedeutung für des Künstlers äußeres wie inneres Leben geworden ist: die Gräfin d'Agoult. Ihr Vater, ein Vicomte de Flavigny, war während der Revolution nach Deutschland

ausgewandert und hatte dort die verwitwete Tochter des angesehenen Frankfurter Bankiers Simon Moritz Bethmann geheiratet. Aus dieser Ehe wurde die spätere Gräfin d'Agoult am 31. Dezember 1805 in der Vaterstadt Goethes geboren. Im Jahre 1827 war sie mit dem um zwanzig Jahre älteren Grafen d'Agoult eine Konvenienzheirat eingegangen und stand in der Blüte ihrer Jahre, als sie Liszt nähertrat. Eine in jeder Beziehung interessante Frauengestalt, ebenso geistreich und gebildet als schön und anmutig, hat sie sich selbst einmal in ihren „Erinnerungen" eine Loreleierscheinung genannt. Der Vergleich stimmt sehr gut, vielleicht sogar über das Beabsichtigte hinaus. Sie hatte das Bezaubernde und Verführerische der „schönen Hexe", bis zu einem gewissen Grade aber auch das Kalte und Herzlose, das die Sage von jener zu berichten weiß: eine starke Eitelkeit scheint der eigentliche Grundzug ihres Charakters gewesen zu sein. Unter dem Pseudonym Daniel Stern hat sie sich späterhin auch als Schriftstellerin einen geachteten Namen gemacht, wobei sie in ihren poetischen Produkten den Spuren George Sands folgte, ohne jedoch ihr Vorbild an Kraft, Feuer und überzeugender Wahrhaftigkeit zu erreichen. Dagegen verraten ihre historischen Arbeiten — sie schrieb unter anderem auch eine Geschichte der Revolution von 1848 — einen nicht gewöhnlichen Fleiß und bedeutendes Darstellungstalent.

Daß eine derartige Frau auf einen jungen Künstler von dem Temperament und der Geistesrichtung Liszts einen bedeutenden Eindruck machen mußte, erscheint schon auf den ersten Blick nur allzu begreiflich. Eine anfängliche Tändelei nahm bald ernsteren Charakter an und steigerte sich beiderseits zur verzehrenden Leidenschaft. Im Frühjahr 1835 verließ Liszt Paris, wie es scheint, um der unausbleiblichen Katastrophe, zu welcher das Liebesverhältnis führen mußte, aus dem Wege zu gehen. Doch

die Gräfin, zu tief verstrickt, um die Trennung ertragen zu können, reiste ihm in die Schweiz nach und führte so selbst den Bruch herbei, den er hatte vermeiden wollen. Der Künstler wußte sehr wohl, was er der Frau, die seinetwegen, wenn auch gegen seinen Willen, Haus und Familie verlassen hatte, schuldig sei. Er legte ihr nahe, zur protestantischen Konfession überzutreten, damit nach erfolgter Lösung ihrer ersten Ehe eine legale Verbindung mit ihm möglich würde. Die mehr einfältige als stolze, übrigens für die Gräfin ungemein charakteristische, schroff zurückweisende Antwort, welche ihm auf sein hochherziges Anerbieten zu teil wurde — „Madame la comtesse d'Agoult ne sera jamais Madame Liszt!“ —, hielt ihn nicht ab, allen den Verpflichtungen, die sich aus dem Verhältnis ergaben, mit der Noblesse eines echten Edelmannes nachzukommen, den nicht geringen persönlichen Aufwand der Freundin aus seinen Konzerteinnahmen zu bestreiten, wie auch für die Erziehung der Kinder, die sie ihm schenkte (Blandine geboren 1836, Cosima 1837, Daniel 1839), in gewissenhaftester Weise zu sorgen.

Das peinliche Aufsehen, das die angebliche „Entführung“ der Gräfin d'Agoult in den zwar selbst nicht allzu sittenreinen, einem „Eclat“ gegenüber aber um so prüderen Kreisen der Pariser Gesellschaft erregt hatte, veranlaßte Liszt, zunächst die französische Hauptstadt zu meiden und sich nach Genf zurückzuziehen, wo er konzertierend und Unterricht erteilend bis Anfang 1836 verweilte. Damals erschien in der Gazette musicale de Paris eine Reihe von ihm verfaßter Aufsätze über die gesellschaftliche Stellung der Künstler, wohl mit veranlaßt durch die Erfahrung, welche er selbst mit der Gräfin zu machen gehabt hatte, die, obwohl eine in jeder Beziehung „frei“ denkende und handelnde Frau, sich doch nicht von dem lächerlichen Vorurteile emancipieren konnte, daß sie, eine geborene de

Flavigny und verehelichte d'Agoult, als solche unnahbar hoch über dem bürgerlichen Künstler stehe. Einem Liszt, der von Jugend auf in der vornehmen Gesellschaft verkehrt hatte und die Gabe scharfer Beobachtung in hohem Maße besaß, konnte es nicht entgehen, wie wenig würdig die sociale Lage des Künstlers trotz aller äußerlichen Anerkennung und Ehrung im Grunde genommen auch heute noch sei. Noch immer läßt man den Künstler in etwas seine historische Abkunft von der verachteten Klasse der „fahrenden Leute" büßen, noch immer ist er bis zu einem gewissen Grade „Paria", und sowohl der exklusive Aristokrat wie der philiströse Bourgeois haben immer noch nicht ganz aufgehört, namentlich die Musiker „für seltene kuriose Phänomene anzusehen, — die, halb Cherubim, halb Esel, den Sterblichen himmlische Gesänge bringen, um dafür im gewöhnlichen Leben in der zweideutigsten Art oder mit der unzweideutigsten Mißachtung behandelt zu werden", — wie es Liszt selbst später einmal ausgedrückt hat.

In diesen Verhältnissen eine Besserung herbeizuführen, dazu giebt es einen doppelten Weg. Zunächst sind die gesellschaftlichen Vorurteile, die den Künstler nicht als „voll" betrachten, mit allen Mitteln zu bekämpfen und ad absurdum zu führen. Dann muß aber auch dafür gesorgt werden, daß der Künstlerstand selbst auf ein solches Niveau erhoben werde, daß jene Vorurteile durchaus und in jeder Beziehung die Berechtigung verlieren. Beide Wege hat Liszt eingeschlagen. Den letzteren, indem er zeitlebens an sich selbst zu arbeiten nicht müde ward und, nicht zufrieden mit seiner künstlerischen Meisterschaft, gründlichste Geistesbildung auf fast allen Gebieten des menschlichen Wissens mit den feinen Sitten und Umgangsformen des Mannes von Welt zu verbinden strebte. Seine Sprachenkenntnis ist bekannt: außer dem Französischen beherrschte er mehr oder minder vollständig, jedenfalls aber zur Konversation

und Lektüre ausreichend, das Ungarische, Deutsche, Englische und Italienische. Enorm war seine Belesenheit, und zwar erstreckte sie sich nicht etwa bloß auf Poesie und Belletristik: auch die wissenschaftliche Litteratur, insonderheit die philosophische, musiktheoretische und kunstgeschichtliche, war ihm vertraut. Und wenn man manchmal glauben möchte, daß es in erster Linie doch nur die phrasenreiche und schönrednerische Halbphilosophie der französischen Romantiker (Lamartine, Lamennais u. a.) gewesen sei, in der er Befriedigung seines metaphysischen Bedürfnisses gesucht und gefunden habe, so wird man nicht allzu selten, und oft in einem Zusammenhange, der es gar nicht vermuten ließ, überrascht durch ein Citat aus Schopenhauer oder einen Hinweis auf die Hegelsche Ästhetik. Hegel selbst konnte noch seinerzeit, und zwar nicht mit Unrecht, den Musikern den Vorwurf machen, sie seien „gewöhnlich arm an Ideen" (d. h. reflektierten Begriffen). So viel an ihm lag, war Liszt sein ganzes Leben hindurch bestrebt, dieses Urteil Lügen zu strafen. Mit um so größerem Rechte konnte er daher auch anderseits jenen ersteren Weg zur Bekämpfung gesellschaftlicher Vorurteile einschlagen, indem er immer und überall mit Wort und That darauf drang, daß der Künstler, vor allem der Musiker, nicht länger mehr als ein Mensch „zweiter Klasse" angesehen und behandelt werde. Der erste Schritt auf diesem Wege ist die Veröffentlichung der Aufsätze „De la situation des artistes" in der Gazette musicale. Später während seiner Virtuosenfahrten hat dann Liszt vor allem auch dadurch in diesem Sinne gewirkt, daß er seine Theorie in die Praxis umsetzte, und man kann überzeugt sein, daß in all den Fällen, wo wir den großen Künstler sich an Etiquettefragen anklammern und namentlich fürstlichen Herrschaften gegenüber energisch darauf dringen sehen, daß er auch äußerlich mit dem Respekt und der Auszeichnung behandelt werde, die er verlangen

zu dürfen glaubte, — daß es da immer nicht die Anmaßung eines eiteln Virtuosen war, was ihn seine Forderungen stellen ließ, sondern einzig und allein die Verfolgung jenes Zieles der Hebung der socialen Stellung des Künstlers, das Bewußtsein, daß die Zeiten, in welchen der Künstler mit Lakaien und Kammerdienern auf einer und derselben gesellschaftlichen Stufe rangierte, endgültig und für immer vorüber seien.

In Sigismund Thalberg (1812—1871) war ihm inzwischen ein Rivale auf dem Klavier erstanden, den einzelne Pariser Beurteiler ihm als ebenbürtig an die Seite, wenn nicht gar über ihn zu stellen sich versucht fühlten. Dessen beginnender Ruhm führte Liszt im Frühjahr 1836 wieder nach Paris zurück, wo er bei Pleyel und Erard einige Privatklaviervorträge veranstaltete. Ebenso benutzte er zwei Wintermonate des folgenden Jahres dazu, dem Pariser musikalischen Publikum Beethovensche Kammermusik vorzuführen. Die Rivalität zwischen ihm und Thalberg, die ohne beider Zuthun lediglich dadurch entstanden war, daß jeder von seiner Partei gegen den anderen ausgespielt wurde, verschärfte sich, als Liszt, ohne die unausbleiblichen Mißdeutungen zu scheuen, sich nicht abhalten ließ, Thalbergs eben neu erschienene Klavierkompositionen einer ebenso scharfen als streng sachlichen öffentlichen Kritik zu unterziehen. Was ihn hierbei einzig leitete, ebenso wie bei seinem kurz darauf erschienenen begeisterten Hinweise auf Schumanns gerade damals aufblühendes junges Talent, das waren einzig und allein seine ernsten Kunstanschauungen und die sich aus ihnen ergebenden hohen Anforderungen, die er, wie an sich selbst, so auch an andere stellen zu müssen glaubte.

Den Sommer brachte er wieder in der Schweiz zu. Das „Album d'un voyageur", dessen Stücke später in umgearbeiteter Form in das erste Jahr der „Années de

pélérinage“ übergingen, war die kompositorische Frucht seines Aufenthaltes im Lande der Alpen, während die sich anschließende dreimonatliche Villeggiatura auf Nohant, dem bei Châteauroux (Departement Indre) gelegenen Schlosse George Sands, durch die in ihren ersten Anfängen damals entstandenen meisterhaften Klavierübertragungen der Beethovenschen Symphonien (herausgegeben 1865) bemerkenswert geworden ist.

Im Juli 1837 reiste er mit der Gräfin nach Italien ab, zunächst über den Simplon und den Lago maggiore nach Mailand. Wie schon für so manchen Künstler vor ihm, ist auch für Liszts geistige Entwickelung diese italienische Reise von bestimmendem Einflusse gewesen. Nicht nur, daß er jetzt zum erstenmale der italienischen Sprache und Poesie nähertritt, in erster Linie den Werken jener beiden hohen Genien, die zeitlebens seine bevorzugten Lieblinge geblieben sind: Dante und Petrarca, — auch zur bildenden Kunst, von der ja gerade Italien eine solche Fülle der kostbarsten Werke aller Zeiten birgt, kommt er nun in ein vertrauteres und intimeres Verhältnis. In dieser Beziehung wurde besonders sein Römischer Aufenthalt (Anfang 1839) von Bedeutung, während dessen es ihm vergönnt war, die dortigen Kunstschätze unter der Führung und Anleitung eines gewiegten Kenners, des trefflichen französischen Malers Ingres (1780—1867), zu studieren.

Den Winter 1837/38 verbringt das Paar in Bellagio am Comersee, neben dem Genusse der Natur in eifrige Dante-Studien vertieft. Hier entsteht die herrliche Phantasie „Après une lecture de Dante“ (die sogenannte „Dante-Sonate“), und auch die allererste Anregung zu seiner Dante-Symphonie scheint Liszt schon damals empfangen zu haben. Klingt es doch wie eine Prophezeiung, oder besser, wie ein Versprechen, wenn er in jenen Tagen schreibt: „Dante hat seinen künstlerischen Wiederhall in Orcagna

und Michelangelo gefunden; vielleicht findet er eines Tages seinen musikalischen in einem Beethoven der Zukunft." —

Im Dezember konzertiert er in Mailand und Venedig. Dort hört er von den gewaltigen Überschwemmungen, die seine ungarische Heimat gerade damals verwüstet hatten, und das Mitgefühl mit den so schwer heimgesuchten Unglücklichen weckt in ihm eine Empfindung, die bis dahin geschlummert hatte, den Patriotismus. So sehr war er Franzose geworden, daß er sich gar nicht mehr als Ungar gefühlt, seine Heimat so gut wie vergessen hatte. Nun rief der Notschrei, der aus Ungarn herübertönte, ihm das Vaterland ins Gedächtnis zurück. Er eilte am 7. April 1838 nach Wien, um dort zehn Konzerte zu geben, deren Ertrag er zu einem großen Teil seinen überschwemmten Landsleuten zuwendete. Seit jener Zeit blieb ein stolzes Heimatsgefühl ein Grundzug des Lisztschen Charakters, den er unbeschadet des im höchsten und besten Sinne des Wortes internationalen, weil universalen Wesens seiner Kunst, und trotz des engeren und intimeren Verhältnisses, in das er bald zu deutschem Geist und Denken treten sollte, immer festhielt. In der „Heiligen Elisabeth", den „Ungarischen Rhapsodien" und der symphonischen Dichtung „Hungaria" hat er diesem Gefühle unvergängliche künstlerische Denkmäler gesetzt.

Ende Mai kehrt er nach Venedig zurück, bringt den Sommer in Lugano zu und setzt im Herbst seine Konzerte fort, die ihn über Florenz und Bologna nach Rom führen. Hier unternimmt er zum erstenmale das Wagnis, einen ganzen Konzertabend ohne Hinzuziehung irgend eines Mitwirkenden allein durch seine Vorträge auszufüllen. Diese seine „langweiligen musikalischen Monologe" (ennuyeux soliloques musicaux), wie er sie selbst einmal scherzend nennt, waren zu jener Zeit etwas ebenso Unerhörtes, als sie heute allgemein und gewöhnlich sind. Außer einigen Klavierstücken,

zu denen er namentlich durch Werke der bildenden Kunst angeregt wurde (Il sposalizio nach Rafael, Il penseroso nach Michelangelo), entstehen in Rom seine ersten Lieder (Angiolin dal biondo crin und die Petrarca-Sonette).

Im darauffolgenden Sommer, den er in Lucca und San Rossore zubrachte, wurde ihm Gelegenheit, von neuem seinen hilfsbereiten und opferwilligen Sinn zu bethätigen. In Bonn hatte sich ein Komitee zwecks der Errichtung eines Denkmals für Beethoven gebildet. Ein Aufruf wurde erlassen und fand allerorten freudige Aufnahme und Verbreitung. Aber die Gelder gingen nur langsam und spärlich ein. Das empörte Liszt, der wie kein anderer unter den Zeitgenossen wußte, was der Name Beethoven zu bedeuten habe. Er schrieb am 3. Oktober 1839 an die Bonner Herren einen Brief, in welchem er sich erbot, allein die ganze noch fehlende Summe durch Konzerte aufbringen zu wollen, — ein Versprechen, das dankbar acceptiert und von dem Künstler auch gewissenhaft erfüllt wurde.

Auf seinen nun folgenden Kreuz- und Querfahrten durch ganz Europa können wir Liszt nicht auf Schritt und Tritt begleiten. Es würde das zu weit führen. Wer sich für die Details dieser Triumphzüge interessiert, der findet alles Wissenswerte: die von dem Künstler ausgeführten Programme, die ihm erwiesenen Ehren und Auszeichnungen und dergleichen mehr, in der großen Liszt-Biographie von Lina Ramann (Leipzig, 1880—1894, 2 Bde.) ausführlich dargestellt. Hier muß ich mich darauf beschränken, einen gedrängten, nur bei den Hauptpunkten verweilenden Überblick zu geben.

Nachdem der junge Meister seine Kinder der Obhut seiner Mutter, die immer noch in Paris lebte, anvertraut hatte, ging er zunächst wieder nach Wien (November 1839). Von hier aus macht er einen Abstecher in seine ungarische Heimat und giebt in Pest, Raab, Preßburg und Ödenburg

Konzerte, überall mit einem durch das Gefühl der Landsmannschaft noch erhöhten Enthusiasmus begrüßt, der begreiflicherweise in der Hauptstadt selbst seinen Höhepunkt erreichte: Fackelzüge, die feierliche Überreichung eines Ehrensäbels, Huldigungsgedichte u. s. w. versichern ihn der Dankbarkeit seiner Landsleute. Damals betrat er auch zum erstenmale wieder sein Heimatsdorf, das kleine Raiding, das er vor beinahe zwei Jahrzehnten als Kind verlassen hatte. Aus Ungarn nach Wien zurückgekehrt, macht er sich nach dem außerösterreichischen Deutschland auf, wo er, nachdem zuvor noch Prag berührt worden war, in Dresden und Leipzig seine ersten Konzerte giebt.

Bezeichnenderweise war es gerade die letztere Stadt, in der die von Liszt entfesselte Begeisterung keine so allgemeine und unwidersprochene blieb, als an anderen Orten. Stimmen der Unzufriedenheit und kleinlicher Mäkelei mischten sich in den Jubel des Publikums, und wenn auch die Enthusiasten, an deren Spitze Männer wie Schumann und Mendelssohn standen, in der Mehrzahl waren, der Erfolg Lisźts in Leipzig war doch kein voller und ganzer. Damals, als Leipzig sich noch eines großen musikalischen Rufes erfreute, durfte man sich wohl versucht fühlen, aus dieser Zurückhaltung der Bewohner der ersten Musikstadt Deutschlands Folgerungen zu ziehen, die Liszt nicht gerade zum Vorteil gereichen konnten. Heute, wo es kaum mehr der ausdrücklichen Versicherung bedarf, wie wenig Realität dem musikalischen Renommee Leipzigs selbst in seiner sogenannten „Glanzzeit“ eigentlich zu Grunde lag, genügt es zu konstatieren, daß das, was Liszt dort im Wege stand, nichts anderes war, als derselbe Geist genügsamer Selbstzufriedenheit und am Hergebrachten klebender Philistrosität, der auch sonst den Einfluß Leipzigs auf die Entwickelung der deutschen Musik unseres Jahrhunderts zu einem nicht immer günstigen gemacht hat.

Dazu kam noch, daß der Künstler nun so weit sich entwickelt hatte, daß es nicht mehr anging, ihn bloß als ein pianistisches Wunder anzustaunen. Immer deutlicher zeigte sich, daß er weit mehr war, nämlich nichts weniger als die Verkörperung eines ästhetischen Prinzips. Zu diesem Prinzip, das kein anderes war, als das des musikalischen Fortschritts mußte man Stellung nehmen für oder gegen, — und so sehen wir denn, wie sich auch anderwärts allmählich eine Scheidung der Geister in Beziehung auf Liszt zu vollziehen beginnt. Die ästhetisch Konservativen wenden sich von ihm ab und verfluchen ihn als einen frechen Frevler an den heiligsten Überlieferungen der Tonkunst, während die fortschrittlich Gesinnten ihm nach wie vor begeistert zujubeln. Diese Scheidung zeigt auch die Haltung, welche die verschiedenen Fachzeitschriften unserem Meister gegenüber von jetzt ab einnehmen. Überall sehen wir das fortschrittliche Organ enthusiastisch für ihn eintreten, während das konservative sich mehr oder minder kritisch, wenn nicht gar gänzlich ablehnend verhält. So steht in Leipzig die von Robert Schumann redigierte Liszt-freundliche „Neue Zeitschrift für Musik“ der Liszt-feindlichen „Allgemeinen musikalischen Zeitung“, in London das „Athenaeum“ der „Musical World“ und in Paris die „Gazette musicale“ der „France musicale“ gegenüber. Einmütig war und blieb allein das sachlich begründete Urteil wirklicher Kenner, wie es z. B. in den Worten des berühmten Moscheles zum Ausdruck kam, der zwar selbst nichts weniger als ein revolutionärer Geist, aber dafür ein zu guter Pianist und ehrlicher Mensch war, um an Liszt irre zu werden. Als Moscheles ihn im Sommer 1840 in London hatte spielen hören, erklärte er kategorisch: „Nach Liszt muß man das Klavier schließen“.

Von England, das der Künstler zunächst aufgesucht

hatte, begab er sich nach Brüssel, wo er die Anerkennung und Freundschaft des ihm bis dahin wenig gewogenen großen Musikgelehrten Fétis gewann, dann den Rhein entlang nach Ems, von hier wieder nach London zurück und im Oktober (1840) nach Hamburg, wo er wiederum seinen wohlthätigen Sinn durch die Begründung und reiche Dotierung des heute noch bestehenden Orchester-Pensionsvereins bekundete. In den Monaten Dezember und Januar bereiste er Schottland, um hierauf, nach dem Kontinent zurückgekehrt, wieder Brüssel aufzusuchen. Hier trifft er mit einem Manne zusammen, der bald sein vertrauter Freund und ständiger Reisebegleiter während der folgenden Jahre werden sollte: Fürst Felix Lichnowsky.

Dieser hochbegabte Abkömmling jener alten schlesischen Adelsfamilie, aus welcher schon der als huldvoller Gönner Beethovens bekannte Fürst Karl Lichnowsky hervorgegangen war, hatte im Jahre 1838 den preußischen Militärdienst verlassen, um sich nach Spanien zu begeben, wo er unter den Fahnen des Prätendenten Don Carlos dessen verunglückten Versuch, sich den spanischen Königsthron zu erobern, mitmachte. Zurückgekehrt, beschrieb er seine Erlebnisse in einem 1841/42 erschienenen zweibändigen Werke: „Erinnerungen aus den Jahren 1837/39", das ihn 1841 zu Paris in ein Duell mit dem Bruder des Generals Montenegro verwickelte, in dem er selbst schwer verwundet wurde. Bei dieser Gelegenheit war es, daß Liszt seinem neu gewonnenen Freunde einen großen Dienst erweisen konnte, indem er nämlich seinen Einfluß bei dem französischen Minister Guizot dazu verwendete, um dem Fürsten einen unbehelligten Aufenthalt in Paris zu sichern. Zweimal war der Künstler in der Folge Lichnowskys Gast, zuerst im Jahre 1843 auf dessen Stammgut Krzizanowitz in Preußisch-Schlesien und dann 1846 auf Schloß Grätz, während Fürst Felix seinerseits den Freund auf seinen

Konzertreisen in den Jahren 1841/42 an den Rhein und über Weimar, Dresden, Leipzig bis nach Berlin begleitete. Auch Liszts mehrmaligen Sommeraufenthalt auf der idyllisch gelegenen Rheininsel Nonnenwerth (1841—1843) machte Lichnowsky mit. Das Lisztsche Lied „Die Zelle von Nonnenwerth" (1843) birgt eine Erinnerung an dieses Zusammensein. Die demselben zu Grunde liegende Dichtung ist eine von dem Fürsten der Gräfin d'Agoult dargebrachte Huldigung. Bekannt ist das traurige Ende Felix Lichnowskys. Im Jahre 1848 von der Stadt Ratibor in die Deutsche Nationalversammlung nach Frankfurt gesandt, fiel er, der sich als einer der talentiertesten und schneidigsten Redner der Rechten bei den Demokraten verhaßt gemacht hatte, am 18. September desselben Jahres auf der Bornheimer Heide zusammen mit dem preußischen General v. Auerswald einem wahnsinnigen Pöbelhaufen zum Opfer.

Aus dem Jahre 1841 ist noch das III. Musikfest der Norddeutschen Städte zu erwähnen, das im Juli in Hamburg abgehalten und durch Liszts Mitwirkung verherrlicht wurde, — und ein Aufenthalt in Kopenhagen, wo der Künstler sich die Freundschaft des Königs Christian VIII. von Dänemark gewann, dem er dann als Zeichen seines Dankes die berühmte „Don Juan-Phantasie" widmete.

Wohl den Höhepunkt der Liszt-Begeisterung, zum mindesten in Deutschland, bezeichnet des Künstlers erstes Auftreten in Berlin. Er kam am 29. Dezember 1841 dort an und blieb bis zum 3. März des folgenden Jahres. Von seiten des Hofes war es namentlich die Prinzessin Wilhelm, die spätere Kaiserin Augusta, die ihn mit Beweisen ihrer Huld überschüttete, von seiten der Bevölkerung in erster Linie der jugendliche Enthusiasmus der Studenten, der sich in Dankesbezeugungen für die überwältigenden künstlerischen Eindrücke wie für den von Liszt auch ihnen in großartiger Weise bewiesenen Wohlthätigkeitssinn nicht

genug thun konnte. Die Verleihung des Ordens pour le mérite krönte die dem Meister in der preußischen Hauptstadt erwiesenen Auszeichnungen, und was Berlin noch versäumt hatte, das holte Königsberg, das Liszt auf seiner sich anschließenden Reise nach Rußland berührte, nach, indem die philosophische Fakultät der dortigen Universität ihn zum Ehrendoktor der Musik ernannte: propter consummatam artis musicae doctrinam usumque admirabilem orbis terrarum plausibus comprobatum, wie es im Doktordiplom heißt. In dem Antwortschreiben, mit welchem der Künstler der Fakultät dankte, betonte er, daß er sich wohl bewußt sei, wie er mit dem ehrenvollen Namen eines Lehrers der Musik — und das Wort Musik könne er nur in seiner großen, vollen, antiken Bedeutung gelten lassen — die Verpflichtung unablässigen Lernens und unermüdlicher Arbeit übernommen habe, und daß er die Erfüllung der Pflicht, die Doktorwürde auf richtige und würdige Weise zu behaupten, darin erblicke, den schwachen Teil Wissenschaft und Technik, den er sich anzueignen im stande sei, als Form und Mittel des Wahren und Göttlichen in That und Wort zu verbreiten.

Dem folgenden Aufenthalte in St. Petersburg verdankt Liszts Freundschaft mit seinem engeren Kunstgenossen, dem vortrefflichen Pianisten und Klavierkomponisten Adolf Henselt (1814—1889), ihre Entstehung. Im Sommer 1842 ist er wieder in Paris, im Begriff, als Dirigent einer deutschen Opernstagione nach London zu gehen. Doch das Unternehmen verkracht, noch ehe die Mitglieder England erreicht haben, und Liszt sieht sich genötigt, um den Choristen des Ensembles wenigstens die Heimreise nach Deutschland zu ermöglichen, zu ihren Gunsten in Paris ein Konzert zu veranstalten, das durch den Mut bemerkenswert geworden ist, mit dem der Künstler ein Programm, das durch seinen ausgesprochen deutschnationalen Charakter

bereits den Unwillen der französischen Presse erregt hatte (es enthielt unter anderem Liszts Komposition des Herweghschen Rheinweinliedes mit den anstößigen Worten: „Der Rhein soll deutsch verbleiben"), nicht nur durchführte, sondern auch das Pariser Publikum zwang, allen kleinlichen Chauvinismus hinter der Anerkennung einer außerordentlichen Kunstleistung zurücktreten zu lassen, — was heutzutage allerdings kaum mehr möglich wäre. Im Oktober kommt er zum zweitenmale nach Weimar, wo er zum „Hofkapellmeister in außerordentlichen Diensten" ernannt wird, mit der Verpflichtung, während dreier Monate jedes Jahres dem großherzoglichen Hofe seine künstlerische Thätigkeit zu widmen, — der erste Schritt zu seiner dauernden Niederlassung in dem thüringischen Residenzstädtchen.

Im folgenden Jahre wiederholte er seine Reise über Berlin nach Rußland. Sie fiel nicht mehr so glänzend aus als im Jahre zuvor. In Berlin war auf den überschäumenden Enthusiasmus ein merklicher Rückschlag eingetreten, der „verständige" und nüchterne Geist des eigentlichen Berolinismus hatte wieder die Oberhand gewonnen, und auch der St. Petersburger Hof war dadurch verstimmt worden, daß der Künstler während seines Warschauer Aufenthaltes so unvorsichtig gewesen war, seine polnischen Sympathien offen zur Schau zu tragen. Dagegen hatte Liszt hier in der polnischen Hauptstadt eine Dame kennen gelernt, die in der Folge eine der getreusten Verehrerinnen seiner Kunst, wie der seines großen Freundes Wagner werden sollte: Madame Marie Kalergis, geborene Gräfin Nesselrode, die spätere Frau von Moukhanoff, deren Andenken seine herrliche erste Elegie (1874) gewidmet ist.

In den Sommer dieses Jahres (1843) fällt Liszts letzte Villeggiatura auf der Insel Nonnenwerth. Für seine künstlerische Entwickelung ist dieser mehrmalige längere Aufenthalt am Rhein dadurch von Bedeutung geworden,

daß er ihn dazu benutzte, deutsches Wesen und deutsche Eigenart genauer kennen zu lernen. Hier sind seine frühesten deutschen Lieder und Männerchöre entstanden, die ihn zum erstenmale als deutschen Komponisten zeigen, und zwar als deutschen Komponisten dem ganzen Fühlen und Empfinden nach, nicht etwa bloß wegen der gewählten deutschen Texte.

Im Oktober besucht er München, wo König Ludwig I., mehr originell als freigebig, ihn durch den Befehl ehrt, daß der blaue Beutel, in welchem der Künstler 1500 Gulden für die kgl. Blindenbeschäftigungsanstalt dem Magistrat übersandt hatte, „für immer zum Andenken aufbewahrt werden solle" (!). Vom Dezember 1843 bis zum Februar 1844 ist er seiner neu übernommenen Verpflichtung gemäß in Weimar. Dort dirigiert er acht Konzerte, vier im Theater und vier bei Hofe. Dann geht er wieder auf Reisen und kommt im April nach Paris. Hier erfolgt die endgültige Auflösung seines Verhältnisses zur Gräfin d'Agoult. Die Veranlassung zu dem Bruch wird von der Chronique scandaleuse einem Besuche zugeschrieben, den Liszt der damals allenthalben Furore machenden spanischen Tänzerin Lola Montez abstattete: ja man behauptete sogar, der Künstler habe eine dauernde Verbindung mit der schönen Andalusierin beabsichtigt. Wie dem auch sei, die eigentlichen Ursachen der Entzweiung mit der Gräfin lagen jedenfalls tiefer. Ein zunehmendes Erkalten der gegenseitigen Gefühle läßt sich schon seit dem Jahre 1839 beobachten. Es konnte Liszt nicht entgehen, daß ihm die Gräfin ihrem ganzen Charakter gemäß niemals das würde bieten können, was er von einer wahrhaft hingebenden und sich selbst vergessenden weiblichen Liebe geträumt hatte. Wohl hatte sie ihn in den folgenden Jahren noch nach England begleitet und seinen dreimaligen Aufenthalt auf Nonnenwerth geteilt. Aber es läßt sich annehmen, daß

der Künstler, zu rücksichtsvoll, um von sich aus einen Bruch herbeizuführen, schon längst auf das befreiende Wort von ihrer Seite gewartet hatte. Als es gefallen war, zögerte er keinen Augenblick, Ernst zu machen und eine Verbindung zu lösen, die für sein Herz jede Bedeutung verloren hatte. Sehr im Gegensatz zu der Gräfin, welche auch darin sich als George Sand-Nachahmerin erwies, daß sie die Welt zur Schiedsrichterin in ihrem Konflikte mit dem Geliebten aufrief (Nélida 1846), hat Liszt auch späterhin es niemals geduldet, daß in seiner Gegenwart unehrerbietig von seiner früheren Freundin geredet werde. So bitter die Enttäuschung war, die ihm diese Liebe gebracht hatte, so wenig vergaß er doch jemals, was diese Frau ihm einstmals gewesen war.

Wir wollen uns nicht länger bei des Künstlers nun folgenden immer ausgedehnteren Konzertreisen aufhalten, die ihn 1844 durch Frankreich, Spanien und Portugal, im folgenden Jahre nach dem Elsaß und der Schweiz und Anfang 1846 wieder nach Wien und Pest führen, von wo er auch dieses Mal einen Abstecher nach seinem Heimatsdorfe Raiding macht. Ich erwähne aus diesen Jahren nur noch die Enthüllung des, wie schon erzählt, mit Liszts großmütiger pekuniärer Beihilfe errichteten Bonner Beethoven-Denkmals, die im Juli 1845 stattfand. Die von seiten des seiner Aufgabe keineswegs gewachsenen Komitees durchaus ungenügend vorbereitete Feier selbst mißglückte zwar vollständig und brachte dem Künstler manchen Ärger und Verdruß. Sie wurde aber dadurch von Bedeutung, daß sie Liszt zu seiner ersten umfangreicheren Komposition veranlaßte, der (nur im vierhändigen Klavierauszug erhaltenen) Beethoven-Festkantate, über die der anwesende Berlioz das Urteil fällte, daß trotz der sehr mangelhaften Aufführung die Superiorität dieser Komposition über alle sogenannten Gelegenheitswerke sofort der-

maßen hervorgetreten sei, daß sogar die Erwartungen, welche man von den hohen Fähigkeiten des Komponisten hegte, weit übertroffen wurden.

Im Herbst des Jahres 1846 tritt Liszt seine letzte Konzertfahrt an, die er durch Ungarn, Siebenbürgen und Südrußland bis nach Konstantinopel ausdehnt. Im Spätsommer 1847 giebt er in Elisabethgrad, einer im russischen Gouvernement Cherson gelegenen kleinen Festungsstadt, wo gerade eine große Truppenrevue stattfand, eine Reihe von Konzerten, die seine Virtuosenlaufbahn endgültig abschließen sollten. Seitdem hat er nur ausnahmsweise noch hie und da einmal öffentlich gespielt, jedenfalls aber nie mehr „auf eigene Rechnung". Seine Aufgabe als Virtuos hatte er gelöst. Worin diese Aufgabe bestand, das kann man nicht besser formulieren, als es Eduard Reuß gethan hat, wenn er sagt (Franz Liszt, S. 169): „Er wurde Virtuos im umfangreichsten Sinne des Wortes, um die Virtuosität als solche, nämlich in ihrem Selbstzweck, gänzlich zu vernichten, indem er ihr das Prunken mit Äußerlichkeiten ohne innere Bedeutung raubte". Nachdem er die seltene Verbindung staunenswerter Virtuosität mit echtem, ernstem Künstlertum, das bei allem und — sagen wir es ohne Scheu — trotz allem sein ideales Ziel niemals aus dem Auge verliert, der ganzen musikalischen Welt gezeigt hatte, durfte, ja mußte er, wenn er in seiner Entwickelung nicht stehen bleiben wollte, sich der Lösung anderer, höherer Aufgaben zuwenden. Fragen wir nun aber schließlich noch nach dem eigentlichen Wesen dieser phänomenalen Virtuosenerscheinung, nach dem innersten Kern der Macht, welche ihm über die Herzen und Sinne seiner Zuhörer verliehen war, so brauchen wir nur die Worte zu wiederholen, welche Hector Berlioz im Jahre 1841 über Liszt ausgesprochen hat: „Ich finde seine Macht, ich möchte sagen, in einer divinatorischen, in einer hinreißenden, oft bis zur äußersten Grenze vorgehenden

Sensibilität, die — es ist wahr — wohl manchmal die strenge Interpretation gewisser, nur besonnene und formelle Ausführung verlangender Werke beeinträchtigt, die aber auch allein den Künstler zur höchsten Höhe poetischer Begeisterung tragen kann."

Zu den inneren Gründen, die Liszt bewogen, dem Virtuosenleben Valet zu sagen, kam nun noch eine in der gleichen Richtung wirkende äußere Veranlassung: sein beginnendes Verhältnis zur Fürstin Wittgenstein. Diese seltene Frau hatte der Künstler im Februar 1847 in Kiew kennen gelernt. Einer reichen polnischen Familie entsprossen (geboren als Karoline von Iwanowska am 8. Februar 1819), hatte sie kaum achtzehnjährig auf den Wunsch ihres Vaters einen Fürsten Sayn-Wittgenstein geheiratet. Weder die intellektuellen noch die moralischen Eigenschaften dieses Mannes waren danach angethan, die Ehe zu einer glücklichen zu machen. Nur allzusehr entbehrte die geistig ungewöhnlich regsame und hochgebildete junge Frau die Anregungen, nach denen ihr Kopf und ihr Herz sich gleicherweise sehnten. Gerade in Liszt fand sie aber nun alles vereint, womit die ausschweifendste Phantasie nur immer ihre erträumten Idealgestalten ausschmücken kann: eine bezaubernde Persönlichkeit, künstlerisches Genie und vor allem auch jenen Hunger nach Wissen und Bildung, jenes Lechzen nach Licht und Freiheit, verbunden mit einem tief religiösen Gemüte, das ein so hervorstechender Zug ihres eigenen Charakters war. Bald war zwischen beiden ein Band geknüpft, welches dem Meister das in verschwenderischer Fülle bieten sollte, was er bei der Gräfin d'Agoult vergebens gesucht hatte: selbstvergessene Hingebung und aufopfernde Treue in allen Wechselfällen des Lebens, — und wenn auch hier die Verhältnisse es nicht zuließen, daß der Verbindung die kirchliche Weihe und staatliche Legalisierung zu teil wurde, so war dafür das Verhältnis von

Anfang bis zu Ende von einem solch hohen und unantastbaren sittlichen Geiste durchweht, daß heuchlerische Prüderie allein Anstoß daran nehmen konnte.

Nachdem sich die beiden im Juli desselben Jahres noch einmal in Odessa getroffen, und Liszt, einer Einladung der Fürstin folgend, den Winter 1847/48 in Woronince zusammen mit ihr verbracht hatte, war in Karoline Wittgenstein der Entschluß gereift, ihre Ehe zu lösen, um Liszt für immer angehören zu können. Groß waren die dabei zu überwindenden Schwierigkeiten. Sie war Katholikin und konnte selbst nach erfolgter Trennung von ihrem ersten Gatten nur mit ausdrücklicher Bewilligung des Papstes eine neue Ehe eingehen. Mit um so größerer Energie machte sich die Fürstin an die Ausführung des Planes, den sie sich ausgedacht hatte, und zwar so geschickt, daß er um ein Haar wirklich zum Ziele geführt hätte. Sie wollte zunächst Liszts Einfluß bei der Großherzogin Maria Paulowna von Sachsen-Weimar, die eine Schwester des Kaisers Nikolaus I. von Rußland war, dazu benutzen, daß diese Fürstin bei ihrem Bruder sich für sie verwende. War sie erst so weit und die Ehe mit dem Fürsten Wittgenstein gelöst, dann hoffte sie, durch Berufung auf eine Bestimmung des kanonischen Eherechts, welche sagt, daß eine in unmündigem Alter lediglich aus Kindesgehorsam eingegangene Ehe für nichtig erklärt werden könne, den Papst dahin zu bringen, daß er in ihre Vermählung mit Liszt einwillige.

Zur Ausführung des ersten Teils dieses Planes reiste der Künstler Anfang 1848 nach Weimar, wo es ihm wirklich gelang, die Großherzogin für seine Freundin zu interessieren. Diese folgte ihm im Juni nach, und auf der „Altenburg", die das Paar als gemeinsame Wohnung bezog, entwickelte sich nun in der Folge jenes lebhaft bewegte künstlerische Treiben, das den Namen Weimars zum zweitenmale berühmt gemacht hat. —

Die Virtuosenjahre, die mit Liszts Übersiedelung nach Weimar ihr Ende erreichen, bilden unleugbar die äußerlich glanzvollste Periode in dem langen und arbeitsreichen Leben des Künstlers, und dem Sinne der großen Menge gemäß, die nur allzuleicht vom äußeren Schein sich blenden läßt, ist auch vorzugsweise der Liszt dieser Zeit, der wunderbare Klavierzauberer und Massenhypnotiseur, in das Gedächtnis der Nachwelt übergegangen. Sind auch die Tage vorüber, wo nur ausnahmsweise einmal einer der „musikalisch Gebildeten" überhaupt etwas davon wußte, daß Liszt „auch" komponiert habe, so ist trotzdem für das allgemeine Bewußtsein unser Meister immer noch so sehr in erster Linie der große Pianist, der „Paganini des Klaviers", während seine übrigen Leistungen erst an zweiter Stelle rangieren, daß es mir nicht unangebracht zu sein scheint, diesem Vorurteil — und es ist nichts anderes — an dieser Stelle ausdrücklich entgegenzutreten. Zweifellos ist die Erscheinung des Virtuosen Liszt von überwältigender Größe gewesen, von einer Größe, der sich auch die kritisch-nüchternsten Beurteiler widerstandslos beugen mußten. Das beweist nicht nur der unerhörte Enthusiasmus, den sein Auftreten allerorten beim großen Publikum erregte, und der sich bisweilen bis zu einer schwärmerischen Verzücktheit steigerte, die man mit Recht ins Gebiet des Pathologischen verweisen durfte, — sondern es erhellt vor allem auch aus den Stimmen kongenialer Kunstgenossen, aus den begeisterten Ergüssen eines Berlioz, Schumann und anderer. Dennoch liegt in seinem Klavierspiel nicht Liszts eigentliche und tiefere Bedeutung, nicht das, womit er sich die Unsterblichkeit verdient hat. Denn Liszt, der Virtuos, ist untergegangen im Strome der Zeit, eine Erscheinung, die der flüchtige Tag gebracht und wieder mit sich fortgenommen hat, ohne uns Spätergeborenen etwas anderes zu hinterlassen als leere Worte, die Berichte der Zeitgenossen. Das,

womit Liszt in Gegenwart und Zukunft fortlebt und weiterwirkt, womit er die geschichtliche Entwickelung der Tonkunst selbst beeinflußt und ihr den mächtigen Einfluß seiner gewaltigen Persönlichkeit aufgezwungen hat, das sind nicht seine pianistischen Heldenthaten, so wunderbar sie immer gewesen sein mögen, — es ist vielmehr das, was er später geleistet hat, es ist die fruchtbare Arbeit des Lehrers und Anregers, des künstlerischen Erziehers einer ganzen musikalischen Generation, des unermüdlichen Kämpfers und Streiters für Freiheit und Fortschritt auf allen Gebieten der Musik, es ist vor allem das Werk des genialen Komponisten. Das ist es, was unter uns und in uns weiter lebt und nicht sterben wird, so lange es eine Tonkunst giebt. Nichts anderes als ein stolzes Präludium sind die Virtuosenjahre Liszts — wenn auch eines, das gehaltvoll genug gewesen wäre, das ganze Leben eines gewöhnlichen Sterblichen auszufüllen, — eine grandiose Ouvertüre, die dem eigentlichen Werke als Einleitung vorangeht, deren Töne aber so klangvoll und mächtig sind, daß, wer nicht genauer hinhörte, sie wohl für die Hauptsache halten konnte. Der Betrachtung dieses Werkes, des Lisztschen Haupt- und Lebenswerkes, wollen wir uns nun zuwenden.

II.

Weimar.

1848—1861.

Durch seine Übersiedelung nach Weimar wird das Leben Liszts mit einem Schlage total verändert: der glänzende Virtuos, dem ganz Europa huldigend zu Füßen gelegen hatte, der mit Gold und Reichtümern in gleicher Weise wie mit Ehren und Auszeichnungen überschüttete, zieht sich von der großen Welt zurück, um in einem kleinen thüringischen Residenzstädtchen das mit ganzen eintausend Thalern besoldete Amt eines „Hofkapellmeisters in außerordentlichen Diensten" zu verwalten. Es war dies einer von jenen, im Leben bedeutender Männer nicht allzu seltenen Schritten, welche die große Menge durchaus nicht zu begreifen vermag. Was wollte Liszt in Weimar? Was konnte ihn, den verwöhnten und verhätschelten Liebling der Pariser und Berliner Gesellschaft, veranlassen, sich in jenem Weimar zu begraben, das einzig und allein an den dürftigen Resten und Erinnerungen einer schönen Vergangenheit zu zehren hatte, für einen Künstler aber, der auf Leben und Wirken in der Gegenwart ausging, so gut wie keine Anziehung zu bieten schien?

Mit welchen mehr oder minder albernen Kommentaren die Zeitgenossenschaft diesen Schritt Liszts begleitet

hat, braucht uns, Gott sei Dank, heute nicht mehr zu kümmern. Suchen wir uns vielmehr klar zu machen, was wohl der Künstler selbst mit ihm gewollt und bezweckt hat.

Das Eitle und Nichtige, ja für einen ernsten Künstler oft geradezu Beschämende der lärmenden Virtuosenerfolge war ihm schon frühe aufgegangen, — und so reich seine bisherige Pianistenlaufbahn auch an Anerkennungen gewesen war, die schwerer wogen als der tosende Zuruf einer urteilslosen Menge, so wenig konnte er sich darüber einer Täuschung hingeben, daß er mit all seinen Wunderthaten auf dem Klavier noch nicht diejenige tiefere und vor allem auch dauerndere Wirkung auf das Musikleben seiner Zeit auszuüben vermocht hatte, die seines Genius einzig würdig zu sein schien. Es verlangte ihn nach unverwelklicheren Lorbeeren, als sie der bloße Virtuos, mag er seinen Beruf noch so edel und würdig auffassen, der Natur der Sache nach allein zu pflücken vermag. Denn darin ist ja der ausübende Musiker dem „Mimen" verwandt, daß seine Wirksamkeit gleichfalls an den flüchtigen Augenblick seines persönlichen Auftretens und damit an die kurze Spanne Zeit seines Erdendaseins geknüpft ist. Auch ihm „flicht die Nachwelt keine Kränze". Solch ein ephemerer Ruhm konnte der Faustischen Natur eines Liszt nicht genügen. Es drängte ihn, eine Höhe des Lebens und Schaffens zu erklimmen, von der aus er mit dem Helden der Goetheschen Tragödie sich sagen durfte: „Es kann die Spur von meinen Erdentagen nicht in Äonen untergehn!"

Schon in jenem Ausspruch, mit welchem der Esprit der Pariser Gesellschaft seinerzeit den Wettstreit zwischen den beiden Rivalen Thalberg und Liszt entschieden hatte: „Thalberg ist der Erste, Liszt der Einzige", war mit richtigem Instinkt das erkannt und auf einen präcisen Ausdruck gebracht, worin eigentlich das Überwältigende und unwiderstehlich Fortreißende seiner Wirkung am Klavier

bestand: es lag in der Einzigkeit seiner wunderbaren Persönlichkeit, in der ganz besonderen Art seiner geistigen und künstlerischen Individualität, welche als ein noch nie Dagewesenes, jede Vergleichung mit etwas Ähnlichem Ausschließendes notwendigerweise auch nie dagewesene, alles Maß des Hergebrachten übersteigende Äußerungen der Bewunderung und Begeisterung hervorrufen mußte.

Hätte sich nun Liszt damit begnügt, zeit seines Lebens als wandernder Klaviervirtuos die Hauptstädte der Welt zu durchstreifen, so wäre unzweifelhaft mit seinem Tode jede Spur eines Weiterwirkens der wunderbaren Geisteskräfte, welche in dieser einzigartigen Persönlichkeit lebendig gewesen waren, verloren gegangen. Wie von einem glänzenden Meteor, das für wenige Sekunden nur die Augen der Menschen mit seinem alle übrigen Himmelskörper überstrahlenden Lichte blendet, um nichts von sich zurückzulassen als die kalte ausgebrannte Schlacke zeitgenössischer Berichte, so hätte die Nachwelt auch von Franz Liszt zu sprechen gehabt, und nicht anders würde er in der Erinnerung der Gegenwart fortleben als etwa ein Paganini, eine Catalani oder Malibran.

Daß gerade das Gegenteil wirklich der Fall ist, daß die Laufbahn Liszts nicht sowohl dem plötzlichen Auftauchen und Verschwinden einer leuchtenden Feuerkugel gleicht, als dem kühnen Himmelsfluge eines jener Halbgötter, von denen der griechische Mythos berichtet, daß sie nach ihrem Tode als glänzende Sternbilder an das Firmament versetzt wurden, um noch die fernsten Geschlechter mit ihrem milden und beglückenden Lichte zu erfreuen, — daß auf uns Nachgeborene nicht die bloße „Sage“ von dem Wundermann Liszt gekommen ist, daß wir vielmehr im stande sind, nachfühlend zu erkennen, worin dieses Wunder bestand, und heute noch an dem von ihm hinterlassenen Geisteserbe zu zehren haben, — das ist einzig und allein jenem Entschlusse

des Meisters zu danken, der ihn seine Virtuosenlaufbahn auf ihrem Höhepunkte abbrechen und in das stille Weimar sich zurückziehen ließ.

Was Liszt zwang, das unstete Zigeunerleben des wandernden Klavierspielers aufzugeben, das war in erster Linie die Erkenntnis seines Komponistenberufes, der Notwendigkeit, das Geheimnis seiner künstlerischen Persönlichkeit einem dauernderen und unvergänglicheren Medium anzuvertrauen, als die flüchtig vorüberrauschende Interpretation am Klavier eines ist, — und die Hauptbedeutung der Epoche Weimar im Leben Liszts haben wir darin zu finden, daß er von nun ab mit Bewußtsein und in der ausgesprochenen Absicht, sich als solcher geltend zu machen, die Laufbahn des Komponisten betritt, während er sich zuvor in der Hauptsache darauf beschränkt hatte, lediglich Stücke aus seinem Pianistenrepertoire — soweit es nämlich ganz oder in der Bearbeitung für Klavier von ihm selbst herrührte — zu veröffentlichen.

Erstaunlich ist die Produktivität, die Liszt namentlich in den ersten Jahren seines Weimarer Aufenthaltes entfaltet, und überhaupt nur so zu erklären, daß ein großer Teil der jetzt ausgearbeiteten und niedergeschriebenen Werke im Kopfe des Künstlers schon längst mehr oder minder fertig war und nur der Fixierung durch Tinte und Feder harrte. Alle Gebiete der weltlichen wie geistlichen Tonkunst, mit Ausnahme der Oper und der eigentlichen Kammermusik, umfassend, boten diese damals wie im Fluge hingeworfenen Lisztschen Schöpfungen in jeder Hinsicht so Neues und von allem Hergebrachten Abweichendes, daß jetzt erst nach fast einem halben Jahrhundert die Zeit gekommen ist, die berufen erscheint, weiteren Kreisen ein Verständnis ihrer monumentalen Größe und gar nicht zu überschätzenden Bedeutung zu vermitteln.

Mit dieser seiner riesigen kompositorischen Thätigkeit

ist indessen Liszts Weimarer Arbeit nur zur Hälfte bezeichnet. Wie es ihn drängte, das, was an seinen Klaviervorträgen rein produktiv, eigen und selbstschöpferisch war, dadurch für die Zukunft zu retten, daß er es der ausdrucksreichen Sprache des Orchesters in instrumentalen Neuschöpfungen anvertraute, so wollte er anderseits auch ihre, wenn ich so sagen darf, „reproduktive" Seite erhalten und für das Musikleben seiner Zeit zu folgenreicher Wirkung gebracht wissen. Hatte Liszt z. B. Beethoven gespielt, so erreichte er, wie Richard Wagner bezeugt, damit eine Wirkung, die einer Neuoffenbarung des Beethovenschen Genius gleichkam, der Art, daß der unbefangene Hörer bekennen mußte, Beethoven eigentlich früher gar nicht gekannt zu haben. Soweit diese wunderbare Wirkung nun direkte Folge der unvergleichlichen Begabung Liszts war, eine unmittelbare Kundgebung seines auch in der Reproduktion schöpferischen Genius, konnte sie, wie Wagner in einem bekannten Briefe so überzeugend ausführt (Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt II, 129 f.), nur dadurch der Nachwelt erhalten bleiben, daß Liszt selbst Komponist wurde, seine schöpferische musikalische Persönlichkeit gerade so in originalen Tonwerken niederlegte, wie dies der durch ihn zu neuem tönenden Leben erweckte Beethoven gethan hatte.

Aber die Wiedergabe fremder Tonwerke durch Liszt hatte auch noch eine andere Seite, die, welche ich oben die reproduktive genannt habe, insofern nämlich die mächtige Wirkung der Lisztschen Klaviervorträge nicht allein unmittelbarer Ausfluß seines Genies war, sondern auch zu einem nicht geringen Teil beruhte auf einer bis in das Kleinste gehenden gewissenhaften technischen Ausbildung, einem genauen, tief eindringenden Studium der zu interpretierenden Werke, einer reifen, aus dem inneren Erleben der ganzen geschichtlichen Entwickelung der Tonkunst hervorgegangenen und durch ernste philosophische Studien

geförderten Kunstanschauung, und vor allem auf jener echten selbstlosen Liebe zu dem Komponisten, dessen Schöpfungen der ausübende Künstler dem Publikum zu vermitteln hat, jener Liebe, die sich ganz in das wiederzugebende Werk versenkt, sich ihm restlos hingiebt und gerade durch diese Unterordnung der eigenen Individualität die Möglichkeit höchster und schönster Offenbarung gewährleistet, auf jener Liebe, die den Virtuosen allererst zum Künstler macht und seinem Wirken das Ethos verleiht, ohne welches sich seine Darbietungen von den Produktionen eines geschickten Seiltänzers oder Gymnastikers nicht wesentlich unterscheiden würden.

So wenig nun der Vortragskünstler Liszt in dem Sinne „Schule" machen konnte, daß er das, was gerade seine Vorträge vor denen aller anderen auszeichnete, das Persönliche, aus der wunderbaren Natur seines Genies unmittelbar Hervorgegangene, auf einen anderen zu übertragen vermocht hätte, so wohl war das mit jenen anderen Elementen möglich, welche ich als die „reproduktive" Seite an Liszts Klavierkunst bezeichnete. Die Geheimnisse einer raffinierten und trotzdem absolut durchgeistigten Technik, die positiven Ergebnisse eines mit unermüdlichem Fleiße fortgesetzten Studiums der klassischen Meisterwerke alter und neuer Zeit, die Früchte tiefen Nachdenkens über das Wesen der musikalischen Kunst, ihre Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, über das, was sie groß gemacht, und wessen sie bedarf, um auf dieser Höhe zu bleiben, ja noch weiter fortzuschreiten, vor allem jener Geist der Liebe und selbstlosen Hingebung an das zu interpretierende Werk, — das alles waren Dinge, die sich sehr wohl auf begabte und empfängliche Kunstjünger übertragen ließen. Und in diesem Sinne hat auch Liszt eine Schule gestiftet, eine Schule, als deren hervorragendstes Glied Hans von Bülow zu gelten hat, und aus der mehr oder minder

direkt fast alle die bedeutenderen reproduzierenden Künstler der Gegenwart, Klavierspieler sowohl als Orchesterdirigenten, hervorgegangen sind. Über die musikgeschichtliche Bedeutung dieser Weimarer Schule, der „neudeutschen", wie sie nach dem Vorschlage eines ihrer energischsten publizistischen Vorkämpfer, des verdienstvollen Franz Brendel, genannt wurde, wird in der Folge noch ausführlicher zu reden sein. Hier genüge einstweilen die Feststellung der historischen Thatsache, daß die Thätigkeit Liszts als Lehrer im weitesten Sinne des Wortes, als Anreger und nicht zum mindesten auch als selbstloser, unermüdlicher Kämpe für alle großen Verkannten und ihrer künstlerischen Neuerungen wegen Angefeindeten — ich nenne aus ihrer Zahl nur die Namen Schumann, Franz, Wagner und Berlioz — Weimar für die Zeit seiner dortigen Wirksamkeit zum Mittelpunkt aller jener Bestrebungen machte, die eine kurzsichtige Kritik mit dem Spottnamen „Zukunftsmusik" abthun wollte.

Rechnen wir nun dazu noch eine nicht unbedeutende schriftstellerische Thätigkeit, durch welche Liszt sein künstlerisches Wirken zu erläutern und zu ergänzen suchte, so entrollt sich uns das Bild einer Arbeitsamkeit, die durch ein neues Beispiel das alte Wort von dem engen Zusammenhange zwischen Genie und Fleiß bestätigt. „Génie oblige" hatte Liszt als junger Mann geschrieben. Wie dieser Unvergleichliche den Verpflichtungen, die er durch sein Genie sich auferlegt glaubte, nachkam, das sichert ihm für alle Zeiten einen Ehrenplatz auf jener Tafel Klios, auf der die Namen der geistigen Helden im eigentlichsten Sinne des Wortes verzeichnet sind, ich meine derer, die um einer als ideal erkannten Sache willen sich selbst aufgeopfert haben.

Zur Erleichterung des in mehr als einer Hinsicht

schwierigen Versuches, Wesen und Bedeutung des Tondichters Liszt zu erläutern, soweit dies mit Worten überhaupt möglich ist, dürfte es vielleicht nicht unzweckmäßig sein, zunächst einmal zwei Hauptgebiete der kompositorischen Bethätigung des Meisters zu unterscheiden: nämlich einerseits seine Bestrebungen auf dem Gebiete der weltlichen Tonkunst, anderseits sein Wirken als Kirchenkomponist. Nicht sowohl aus inneren Gründen empfiehlt sich diese Trennung — als ob etwa ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Schaffen Liszts auf dem Gebiete der weltlichen und dem der geistlichen Musik bestände —, als vielmehr in der äußerlichen Rücksicht auf die räumliche Gliederung eines Stoffes, der zu umfassend und reichhaltig ist, um auf einmal und in einem Atem bewältigt werden zu können. Behandeln wir zuerst den weltlichen Komponisten Liszt und dann den Kirchenkomponisten, so folgen wir dem Gange der Entwickelung, die der Künstler selbst durchgemacht hat. Denn während der Weimarer Periode fällt der Schwerpunkt seiner kompositorischen Thätigkeit in das Gebiet der weltlichen Tonkunst, wogegen der sich unmittelbar anschließende Aufenthalt Liszts in Rom und seine letzten Lebensjahre dadurch charakterisiert werden, daß er immer mehr und immer ausschließlicher Kirchenkomponist wird.

Eine künstlerische Grundüberzeugung ist es, die Liszt gleichsam zur Devise seines tondichterischen Schaffens macht: die Ansicht, daß für die Musik eine Zeit gekommen sei, wo sie nur aus einer innigen Verbindung mit den Schwesterkünsten, in erster Linie mit der Poesie, Kraft zu neuem Leben und die Möglichkeit einer zukunftsreichen Weiterentwickelung gewinnen könne. Es ist ersichtlich, daß Liszt in dieser Grundanschauung mit seinem großen Freunde Richard Wagner sich begegnet. Aber während dieser als geborener Dramatiker aus jenem fundamentalen Prinzip die weitere theoretische Forderung entwickelte, daß

das Worttondrama, in welchem sich alle Einzelkünste zu einer einheitlichen organischen Gesamtwirkung verbinden, als die stilistisch höchste Kunstform anzusehen sei, und demgemäß seine ganze Schaffenskraft auf diese eine Gattung konzentrierte, blieb es dem Genius Franz Liszts vorbehalten, das neue Stilprinzip nicht nur auf die lyrische und halbdramatische Verbindungsform von Musik und Dichtkunst, das Lied und das Oratorium, anzuwenden, sondern vor allem auch zu zeigen, welchen Gewinn die rein musikalischen Formen der Instrumentalmusik aus einer Alliierung des Genius der Tonkunst mit dem der Poesie zu ziehen vermöchten. Deshalb gehören seine größeren Orchesterwerke ausnahmslos der — sehr unglücklich — so genannten „Programmmusik“ an, und die Bestrebungen des Komponisten Liszt schließen sich in dieser Hinsicht direkt an das Schaffen des genialen Berlioz an.

Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, die oft angezweifelte Berechtigung dieses Genres von neuem zu diskutieren. Nur so viel möge zur Aufklärung eines immer noch weit verbreiteten Irrtums gesagt sein, daß der Komponist, der einem seiner Werke etwa den Titel eines bekannten Dramas giebt, damit nicht anzeigen will, es sei seine Absicht gewesen, den Inhalt dieses Dramas in Musik zu übersetzen, dasselbe in Tönen zu sagen, was der Dichter in Worten ausgedrückt hatte. Denn abgesehen davon, daß das Gelingen eines solchen wahnwitzigen Unterfangens von vornherein ausgeschlossen wäre, es würde auch höchst überflüssig sein, genau dasselbe (musikalisch) noch einmal zu sagen, was zuvor schon (dichterisch) gesagt worden war. Weder Berlioz noch Liszt waren solche Thoren, etwas zu unternehmen, was zugleich unnötig und unmöglich gewesen wäre. Vielmehr sind in einem solchen Falle die Gestalten des Dichters für den Komponisten zunächst nichts weiter als eine Anregung zum musikalischen Schaffen, ganz

genau so, wie es ja auch umgekehrt nicht allzu selten vorkommt, daß einen bildenden Künstler oder Dichter ein musikalischer Eindruck zum Produzieren veranlaßt. Daß die fertige Tonschöpfung des Musikers dann ausschließlich nach rein musikalischen Gesichtspunkten aufzufassen und zu beurteilen ist und, wenn anders sie irgend einen Wert haben soll, als rein musikalisches Werk zu wirken hat, das ist selbstverständlich. Es fragt sich nur: welchen Zweck hat es, daß der Komponist durch die Titelüberschrift oder ein seinem Werke beigefügtes „Programm" diese Anregung, der seine Komposition ihre Entstehung verdankt, auch dem Hörer, dem Publikum, mitteilt — und weiter: welche innere Beziehung kann zwischen dem anregenden nichtmusikalischen (also z. B. dichterischen) und dem angeregten musikalischen Werke der Natur der Sache nach einzig bestehen, wenn die der Kopie zum Urbilde, wie wir behauptet haben, hier nicht statt hat?

Die Berechtigung, beziehungsweise Notwendigkeit einer Titelüberschrift oder eines Programmes zu einem Werke der Instrumentalmusik beruht einzig darauf, daß der Komponist durch den ihn zum Schaffen anregenden äußeren Vorgang oder dichterischen Vorwurf sich auch in der formalen Ausgestaltung seines Werkes so sehr hat beeinflussen lassen, daß es ihm zweifelhaft erscheinen muß, ob der unbefangene Hörer, ohne in diese Beziehungen eingeweiht zu sein, den formalen Aufbau seiner Schöpfung sofort werde verstehen können. Aus diesem Grunde giebt er ihm in Gestalt der Titelüberschrift oder des Programmes einen leitenden Ariadnefaden in die Hand, an dem er sich in dem „Labyrinth" seiner musikalischen Gestaltungen zurecht finden könne. Daß nun der Tonkünstler außermusikalische Verhältnisse und Beziehungen zum formgebenden Prinzip für den Aufbau und die Anordnung seines Werkes verwendet, das wäre nur dann zu verwerfen, wenn

es absolut feststehende musikalische Formen gäbe, außerhalb deren ein vernünftiges Musizieren überhaupt unmöglich wäre. Das ist aber, wie die neuere Musikästhetik unwiderleglich nachgewiesen hat, keineswegs der Fall. Denn nicht nur kannte man zu allen Zeiten die musikalische Form der freien „Phantasie", welche, ohne sich an die einengenden Schranken irgend eines formalen Schemas zu binden, die momentane Eingebung zum alleinigen formgebenden Prinzip erhebt, sondern auch die hergebrachten und feststehenden Formen der reinen Instrumentalmusik selbst (z. B. die sogenannte „Sonatenform") sind in ihren einzelnen Teilen entstanden teils aus Übertragungen von Formen der Vokalmusik auf die Instrumentalmusik (Lied, Arie), teils aus Gebilden, wie Marsch und Tanz (Menuett und Scherzo der Symphonie), welche selbst ursprünglich auf an und für sich „außermusikalische" Vorgänge sich bezogen, so daß Richard Wagner mit vollem Recht sagen konnte, daß es streng genommen überhaupt keine rein musikalische Form gebe, noch geben könne, daß Musik undenkbar sei „außerhalb der Form, die sie der körperlichen Bewegung oder dem Sprachverse (dem kausalen Zusammenhange nach) entnahm". Während also die Musik einerseits ihrem Wesen nach Kunst der „reinen Innerlichkeit" und insofern von Poesie wie Malerei gänzlich verschieden ist, als sie keine Vorbilder in der sichtbaren Welt kennt, daß sie weder etwas äußerlich Sichtbares abbilden noch beschreiben oder überhaupt irgendwie darstellen kann, so bedarf sie anderseits gerade infolge dieser ihrer rein innerlichen Natur, um überhaupt nur in die „Erscheinung" treten, d. h. eine greifbare, geschlossene und abgerundete Form annehmen zu können, einer Beziehung zu einem an und für sich außermusikalischen, der sichtbaren Außenwelt angehörenden Vorgange als formgebenden Prinzips. In der älteren reinen (der sogenannten „absoluten") Instru-

mentalmusik, deren reifste Blüte die klassische viersätzige Symphonie ist, war diese Beziehung ebenfalls vorhanden gewesen, aber, je mehr sich die traditionelle Form zu einem rein konventionellen Schema entwickelte, in der Weise erstarrt, daß kaum noch eine Erinnerung an den Ursprung und die anfängliche Bedeutung der instrumentalen Formen wach geblieben war. Hier trat nun die Programmmusik auf als Befreierin, welche die Instrumentalmusik von dem drohenden Gespenste eines verknöcherten Formalismus und entwickelungsfeindlichen Schematismus erlöste, indem sie eine stets wechselnde, in jedem Werke neue, dem individuellen Geiste seines Schöpfers und dessen künstlerischen Intentionen innig sich anschmiegende und durch die Beziehung auf das erläuternde „Programm" dennoch sofort verständliche Formgebung allererst ermöglichte.

Nichts wäre daher verkehrter, als die Bestrebungen eines Berlioz oder Liszt dahin mißzuverstehen, daß diese Meister eine neue Art von Musik hätten erfinden wollen, eine solche etwa, die darauf ausginge, einen dichterischen oder malerischen, d. h. also nicht musikalischen Inhalt mit musikalischen Mitteln künstlerisch zu gestalten, — eine illustrierende und deskriptive Musik im Gegensatz zu der Musik als „Gefühlsausdruck", wie man sie vordem einzig gekannt hatte. Liszt selbst hat sich mit wünschenswertester Deutlichkeit über diesen Punkt ausgesprochen. „Es ist ersichtlich", so lesen wir in dem 1837 verfaßten Aufsatze über „Robert Schumanns Klavierkompositionen", „daß Dinge, die nur objektiv der äußeren Wahrnehmung angehören, der Musik in keiner Weise Anknüpfungspunkte zu geben vermögen, und daß der letzte Schüler der Landschaftsmalerei mit einigen Kreidestrichen eine Ansicht getreuer wiedergeben wird als der mit allen Hilfsmitteln des geschicktesten Orchesters operierende Musiker. Aber dieselben Dinge werden, sobald sie in Beziehung zum Seelenleben treten und sich,

wenn ich so sagen darf, subjektivieren, zur Träumerei, zur Betrachtung, zum Gefühlsaufschwung: haben sie dann etwa nicht eine eigentümliche Verwandtschaft mit der Musik? und würde diese nicht im stande sein, sie in ihre geheimnisvolle Sprache zu übersetzen?" Also der künstlerische Inhalt kann auch bei einem Werke der Programmmusik kein anderer sein als ein rein musikalischer, und zwar „musikalisch" in dem Sinne genommen, in welchem es immer und zu jeder Zeit verstanden wurde.

Erwägen wir nun weiter, daß, wie die Musik, so auch das Ausdrucksvermögen der anderen Künste seine natürlichen Schranken hat, die nur dadurch zu überschreiten sind, daß jeweils eine Kunst sich mit einer ihrer Schwesterkünste zu gemeinschaftlichem künstlerischem Ausdruck verbindet, und daß die Künste, welche äußere Gegenstände zur Darstellung bringen, wie Malerei, epische und dramatische Dichtung u. s. w., diese ihre Ergänzung zu einem den künstlerisch wiederzugebenden Gegenstand restlos erschöpfenden ästhetischen Totaleindruck gerade in der Musik finden, während umgekehrt diese an ihrer, der realen Welt zugekehrten Außenseite sich mit jenen notwendigerweise berühren muß, — so ist uns damit die ästhetische Aufgabe, welche die Meister der modernen Programmmusik zu lösen sich berufen fühlten, vollkommen klar geworden.

Wie nämlich der Tonkünstler in der Programmmusik formell den äußeren Vorgang, an den er sich anlehnt, dazu benutzt, um für die Offenbarung des Wesens seiner Kunst, das „reine Innerlichkeit" und bloßes Gefühl (ohne Beziehung auf irgend ein Objekt) ist, einen Rahmen zu gewinnen, in und an dem sie nach außen treten, Erscheinung werden könne, so ergreift er inhaltlich gerade das an seiner Vorlage, was Maler und Dichter vermöge der natürlichen Grenzen ihrer Kunst nur mehr oder minder andeutungsweise, mannigfach vermittelt und sozusagen auf

Umwegen hatten zum Ausdruck bringen können, nämlich ihre innerste Seele, die Gefühlsseite, welche den tiefsten Kern eines jeden Dinges bildet, das, was der Philosoph ihr „An-sich“ nennt. Der Programmmusiker empfängt vom Dichter die Form, und der Gegendienst, den er ihm dafür leistet, besteht darin, daß er die dichterische Sprache ergänzt, das mit allerunmittelbarster und sinnenfälligster Deutlichkeit ausspricht, was der Poet nur hatte stammeln und lallen können, indem er eben das Musikalische an dem dichterischen Gegenstande herauskehrt, das, insofern es nämlich direkter Gefühlsausdruck ist, die Seele alles Seienden bildet, — wie Thomas Carlyle einmal gesagt hat: „Schaue tief genug, so wird deine Anschauung musikalisch; denn das Herz der Natur ist überall Musik, sobald du es nur erreichen kannst.“

Nun läßt sich auch ermessen, welch neue, zuvor nicht einmal geahnte Rolle die thatsächliche musikalische „Nachahmung“ hörbarer Naturvorgänge, die sogenannte „Tonmalerei“, in der modernen Programmmusik zu spielen befähigt wurde. Früher, bei Händel, bei Haydn, ja bis zu einem gewissen Grade auch noch in Beethovens Pastoralsymphonie, war die Tonmalerei nichts weiter als eine mehr oder minder geistreiche Spielerei, ein „Witz“ — in der älteren Bedeutung des Wortes —, den man sich gefallen lassen konnte, solange er sich in bescheidenen Grenzen hielt und nicht für die Hauptsache genommen sein wollte, gegen den aber die gesamte Ästhetik ohne Ausnahme mit Recht die Einwendung machte, daß er mit den eigentlichen künstlerischen Aufgaben der Musik unvereinbar sei.

Wie ganz anders bei Liszt! Keine Note ist da zu finden, die nicht von der Muse der Tonkunst selbst inspiriert, nicht aus dem reinen Geiste der Musik empfangen und geboren wäre. Wie jenem unglücklichen Phrygierkönig alles, was ihm in die Hände kam, zu Gold wurde, so verwandelt

der schöpferische Genius Liszts jegliches, das er berührt, in Musik. Es ist ihm verliehen, das Musikalische an allen Dingen zu entdecken, das, worin die Erscheinungen der Außenwelt mit den in der Menschenseele waltenden Mächten, als deren naturgemäßer künstlerischer Ausdruck die Gefühlssprache der Musik von jeher angesehen wurde, verwandt sind. Darum wirkt auch alle Tonmalerei bei Liszt nicht als eine rein äußerliche und gekünstelte Naturnachahmung, sondern, um es ganz kurz und prägnant zu sagen, als Symbol: immer und ausnahmslos wird ihm der reale Naturvorgang zum seelischen Erlebnis, zum künstlerischen Ausdruck eines rein Innerlichen. So ist z. B. die musikalische „Schilderung" eines Gewitters bei Liszt die künstlerische Wiedergabe eines Phänomens, das, wenn ich so sagen darf, nur scheinbar und ganz oberflächlich betrachtet der Meteorologie, in Wahrheit und im tiefsten Grunde dagegen der Psychologie angehört. Die tönenden Stimmen, welche er in der Natur hört, das Brausen des Sturms, das Rauschen des Quells, das Rollen des Donners und das Säuseln des Windes, sie sind ihm nicht Äußerungen absolut unbelebter und seelenloser „Dinge", die ihn etwa nur vom Standpunkte der Instrumentationstechnik aus interessierten — ob und wie man das wohl im Orchester möglichst naturgetreu nachahmen könne —, sondern bei ihm gewinnt die Natur thatsächlich eine musikalische Sprache, und seine Tonschöpfungen sind in dieser Beziehung geradezu künstlerische Offenbarungen der inneren Wesenseinheit, welche die menschliche Seele mit der Natur verbindet, indem sie uns die metaphysische Wahrheit, daß die Triebe unserer Brust mit den die sichtbare Außenwelt beherrschenden physischen Kräften im Grunde identisch sind, zum unmittelbarsten, sinnenfälligsten Erlebnis werden lassen.

Ein konkretes Beispiel wird das Dunkle, das dieser

rein abstrakten Auseinandersetzung für manchen Leser vielleicht noch anhaften dürfte, sofort erhellen. Zu einer seiner glänzendsten Inspirationen wurde Liszt durch ein Gedicht Victor Hugos angeregt: ich meine die symphonische Dichtung „Mazeppa". Der französische Dichter behandelt das bekannte grausige Geschick des berühmten Kosakenhetmans, der, von einem polnischen Edelmanne, mit dessen Gemahlin jener ein Liebesverhältnis unterhielt, ertappt, auf den Rücken eines wilden Steppenrosses gebunden wird, das nun, losgelassen, mit seiner menschlichen Last endlose Wüsten und Einöden durchrennt, ohne Ziel und Rast, bis es tot zusammenbricht. Schon glaubt Mazeppa, unentrinnbar an die Leiche des Pferdes gefesselt, elendiglich umkommen zu müssen, als sich menschliche Gestalten zu unerwarteter Rettung des so grausam Bestraften nahen. Es sind Kosaken, bei denen er eine neue Heimat findet, um dereinst als ihr sieggekrönter Herrscher Ruhm und Ehre sich zu erringen.

Ist es nun wirklich nur dieser äußere Vorgang des „Mazeppa-Rittes", was Liszt in seinem Werke musikalisch wiedergeben, recht eigentlich „malen" will? Keineswegs! Vielmehr bildet den eigentlichen Inhalt der Lisztschen Tonschöpfung jener zweite Teil der Hugoschen Dichtung, in welchem dem Dichter das Schicksal Mazeppas zum Symbol des Geschickes des Genius wird, der, mit unlöslichen Banden an sein „Daimonion" gekettet, wie jener an das schnaubende Roß, durch Tod und Abgrund dahingetragen wird, ohnmächtig, willenlos, bis zum endlichen Siege.

„Wie sie Mazeppa trotz Knirschen und Toben,
Gebunden an allen Gliedern, gehoben
Auf das schnaubende Roß —
— — — — — — —
So, wenn ein Sterblicher den Gott empfunden
Tief in der Brust, und fühlet sich gebunden
An den Geist, der ihn trägt,

O Genius, feurig Roß! umsonst sein Ringen,
Des Lebens Schranken wirst du überspringen,
Die dein Hufstritt zerschlägt."

Durch Nacht und Wüste, umdrängt von gespenstischen Schreckgestalten, führt ihn seine Laufbahn, namenlose Schmerzen hat er zu erdulden, wie Mazeppa körperlich, so leidet er geistig unsagbare Pein, ohne die Möglichkeit einer Erlösung.

„Er stöhnt entsetzt — du reißest unaufhaltsam
Den Schreckensbleichen fort im Flug gewaltsam,
Daß er zittert und bebt,
Bei jedem Schritt scheint er dem Tod zum Raube,
Bis er sich neigt und stürzt, und aus dem Staube
Sich ein König erhebt."

Das tragische Geschick des Genies, des Künstlers, des Menschen, der „des Gottes voll" — das ist der eigentliche Inhalt des Lisztschen Mazeppa, der durch die „realistische" Tonmalerei des Mazeppa-Rittes *symbolisiert* wird.

Das Gesagte dürfte genügen, um zu zeigen, daß Liszts „Programmmusik" in der That der reinen Instrumentalmusik ein zuvor gänzlich unbekanntes neues Gebiet erschließt, ein Gebiet, das zwar bis an die Grenzen des Bereiches der Tonkunst sich ausdehnt, niemals aber dieselben überschreitet.

Die einzelnen Werke nun, welche dieser neuen und Liszt eigentümlichen Gattung angehören, sind zunächst die zwölf „Symphonischen Dichtungen" (Poèmes symphoniques), einsätzige Orchesterstücke, die in den *Konzert-Ouvertüren* der klassischen Musik — man denke etwa an Beethovens „Egmont" und „Coriolan", oder an Mendelssohns „Hebriden" — ihre direkten Vorläufer haben. In den Jahren 1847—1858 entstanden und bald nach der Komposition im Druck herausgegeben, bilden sie das Gros des Lisztschen symphonischen Schaffens. Drei von ihnen sind insofern ganz „freie" Schöpfungen, als sie sich nicht an irgend

welche einer anderen Kunst entnommene Vorbilder anlehnen: „Hungaria“ (1854), eine glänzende künstlerische Huldigung, die der Meister seinem geliebten ungarischen Vaterlande darbrachte, — „Festklänge“ (1851), das farbenprächtige und gleichzeitig so gefühlsinnige musikalische „Hochzeitsgedicht“, das der Künstler entworfen hatte, als es für einen Augenblick schien, die seiner Verbindung mit der Fürstin Wittgenstein entgegenstehenden Hindernisse seien nun endlich aus dem Wege geräumt, — und „Héroide funèbre“ („Heldenklage“, 1849/50), eine erschütternde Trauermusik, die in ihren frühesten Bestandteilen auf eine unter den überwältigenden Eindrücken der Julirevolution entstandene Jugendsymphonie zurückgeht.

Eine der symphonischen Dichtungen, und zwar eine der glänzendsten und wirkungsvollsten, ist durch ein Werk der bildenden Kunst angeregt, „Die Hunnenschlacht“ (nach Kaulbachs bekanntem Gemälde, 1856/57), während der große Rest sich teils direkt an eine Dichtung oder ein Dichterwort anlehnt, teils wenigstens eine aus der Weltlitteratur bekannte Gestalt zum „Helden“ hat. Dahin gehören: „Was man auf den Bergen hört“ („Ce qu'on entend sur la montagne“, die sogenannte „Bergsymphonie“, nach einem Gedichte Victor Hugos, 1847/48 entworfen, 1849 ausgeführt), der oben ausführlicher besprochene „Mazeppa“ (1850), „Tasso. Lamento e Trionfo“, dem später noch ein Epilog „Le triomphe funèbre du Tasse“ beigefügt wurde, ursprünglich als Ouvertüre zu einer Festvorstellung des Goetheschen Tasso in Weimar komponiert (1849, der Epilog wahrscheinlich 1868), die, leider Gottes auf Kosten ihrer Schwestern, nur allzu bekannten „Préludes“ (nach Lamartines Méditations poétiques, — anknüpfend an den Gedanken: „Was anderes ist unser Leben, als eine Reihenfolge von Präludien zu jenem unbekannten Gesang, dessen erste und feierliche Note der Tod an-

stimmt?" —, 1854), — „Orpheus" (1854), dessen Entstehungsgeschichte dadurch interessant ist, daß Liszt zu diesem Werke von Glucks gleichnamiger Oper sozusagen „negativ" angeregt wurde, insofern nämlich, als er nach einer Aufführung des Gluckschen Orpheus sich gedrängt fühlte, diesen gewissermaßen zu ergänzen durch eine Tonschöpfung, welche gerade die Seite an der Gestalt des mythischen Sängers hervorkehren sollte, welche der große Opernreformator gänzlich ignoriert hatte. Ich nenne weiter den trotzig kühnen „Prometheus", als Ouvertüre zu einer Festvorstellung des Herderschen „Prometheus" bei der Einweihung des Weimarer Herder-Denkmals entstanden (1850), — den düsteren „Hamlet" (1858) und endlich als krönenden Abschluß der ganzen Reihe: „Die Ideale" (nach Schillers bekanntem Gedicht, 1857) — ausnahmslos interessante, zum größten Teil hochbedeutende, ja einzig dastehende Schöpfungen von einer Prägnanz der Erfindung, einer Fülle und Tiefe der Charakteristik, wie sie zuvor — man denke daran, daß von Wagner zu jener Zeit erst die Werke bis zum Lohengrin das Licht der Welt erblickt hatten — unerhört gewesen war. Dabei sind diese symphonischen Dichtungen nicht etwa komplizierte, vergrübelte und dem Laien unzugängliche Kunstgebilde; vielmehr zeigen sie fast alle eine geradezu verblüffende Einfachheit und Schlichtheit in Thematik und Aufbau, jene edle Selbstverständlichkeit, die nur den wahrhaft genialen Werken eignet; ja in einem gewissen höheren Sinne kann man diese Tonwerke populär nennen, wie sie denn auch mit wenigen Ausnahmen auf ein wirklich naives, unbefangenes und nicht voreingenommenes Publikum noch niemals und nirgend ihre mächtige Wirkung verfehlt haben.

Demselben Genre der instrumentalen Programmmusik gehören ferner an die „Zwei Episoden aus Lenaus Faust: I. Der nächtliche Zug. II. Der Tanz in der

Dorfschenke" (der sogenannte „Mephistowalzer", beide Stücke aus den Jahren 1858/59), die erste Nummer durch eine tiefpoetische Stimmungsmalerei, die zweite durch eine bewundernswerte Virtuosität der Instrumentationstechnik und faszinierenden Klangzauber ausgezeichnet, die symphonische Dichtung „Von der Wiege bis zum Grabe", nach einer Zeichnung des Grafen Michael von Zichy (1881), — und schließlich noch, den Höhepunkt des Liszt'schen symphonischen Schaffens bezeichnend, die beiden mehrsätzigen Werke: „Eine Symphonie zu Dantes Divina commedia", in zwei Teilen: I. Inferno (Hölle), II. Purgatorio (Fegefeuer) mit einem Magnificat für Altsolo und Frauen- (beziehungsweise Knaben-)chor als Schluß, Richard Wagner gewidmet (1847/48 entworfen, 1855 ausgeführt), — und: „Eine Faustsymphonie in drei Charakterbildern (nach Goethe)": I. Faust. II. Gretchen. III. Mephistopheles und Schlußchor: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis" (1853/54, Schlußchor 1857), Hector Berlioz zugeeignet. Mit dem ersten dieser beiden umfangreicheren Werke, der Dante-Symphonie, verfolgte der Meister ursprünglich einen höchst eigenartigen Plan. Er dachte nämlich daran, die Wirkung seiner Musik durch die gleichzeitige Vorführung von erläuternden, dioramaartigen Wandelbildern zu ergänzen und zu erhöhen, ein Gedanke, der vielleicht mit durch Wagners theoretische Auslassungen und praktische Bestrebungen in Sachen des „Kunstwerkes der Zukunft" angeregt wurde. Es bleibt zu bedauern, daß er niemals zur Ausführung kam. Ob freilich das zweifellos gewagte Experiment, auf diese Weise die Ausdrucksmittel der Malerei und Musik zu einem künstlerischen Gesamteindruck zu vereinigen, geglückt wäre, darüber kann man von vornherein und ohne den Versuch gemacht zu haben kaum eine gegründete Vermutung aussprechen: aber interessant wäre es auf alle Fälle gewesen. Und wenn man

bedenkt, wieviel die Bühnenkunst ihren gleichfalls noch keineswegs vollständig gelungenen und abgeschlossenen Versuchen, den scenischen Anforderungen des Wagnerschen Kunstwerkes zu genügen, verdankt, so erscheint es wohl glaublich, daß auch die Ausführung dieser Liszt'schen Idee nicht ohne wertvolle und fruchtbare Anregungen für die Entwickelung des „Schau"-spiels im eigentlichen und engeren Sinne des Wortes geblieben wäre. Heute, im Zeitalter des Kinematographen, hätten wir überdies ein neues technisches Hilfsmittel zur entsprechenden Verwirklichung jenes Gedankens.

Von allen Zeitgenossen war Richard Wagner der einzige, der die Bedeutung des kompositorischen Schaffens seines großen Freundes sofort erfaßte und mit begeisterten Worten verkündete. Zu wiederholten Malen behandelte er mehr oder minder ausführlich das Problem: Liszt als Symphoniker, — zuerst in jenem Schreiben vom 12. Juli 1856, auf das ich schon S. 48 hinwies, dann vor allem in dem im fünften Bande der Gesammelten Schriften und Dichtungen veröffentlichten offenen Briefe „Über Franz Liszts symphonische Dichtungen", einem überaus wertvollen, in seiner Bedeutung noch lange nicht genügend gewürdigten Beitrage zur Ästhetik der Instrumentalmusik (1857), und endlich in den beiden Aufsätzen: „Das Publikum in Zeit und Raum" (1878) und „Über die Anwendung der Musik auf das Drama" (1879, beide: Ges. Schr. u. D., Bd. 10). Auf diese schönen Beweise für die Irrigkeit der allgemein verbreiteten Ansicht, daß Wagner nicht im stande gewesen sei, die Bedeutung eines zeitgenössischen Künstlers unbefangen zu schätzen und zu würdigen, ist in erster Linie zurückzugreifen, wenn man etwas ebenso warm Empfundenes als tief Gedachtes über den Komponisten Liszt vernehmen will.

Besonders war es die Dante-Symphonie, welche

Wagners uneingeschränkte Bewunderung erregte. „Nachdem ich", schreibt er über sie, „kurz zuvor mit der Lektüre der ‚Göttlichen Komödie' beschäftigt gewesen und hierbei neuerdings alle die Schwierigkeiten der Beurteilung dieses Werkes erwogen hatte, trat jetzt jene Liszt'sche Tondichtung mir wie der Schöpfungsakt eines erlösenden Genius entgegen, der Dantes unaussprechlich tiefsinniges Wollen aus der Hölle seiner Vorstellungen durch das reinigende Feuer der musikalischen Idealität in das Paradies seligst selbstgewisser Empfindung befreite. Dies ist die Seele des Dante'schen Gedichtes in reinster Verklärung. Solchen erlösenden Dienst konnte noch Michael Angelo seinem großen dichterischen Meister nicht erweisen; erst als durch Bach und Beethoven unsere Musik auch des Pinsels und Griffels des ungeheuren Florentiners sich zu bemächtigen angeleitet war, konnte die wahre Erlösung Dantes vollbracht werden." (Ges. Schr. u. D. X, 99 f.)

Auf den ersten Blick erscheint die in dieser Beurteilung sich aussprechende Wertschätzung des Komponisten Liszt als eine poetisch-rhetorische Hyperbel. Daß sie das in Wahrheit nicht ist, wird jeder bestätigen können, der so viel künstlerische Empfänglichkeit besitzt, um eine gute Aufführung der Dante-Symphonie nicht bloß „mit anzuhören", sondern wirklich innerlich zu erleben. Ja man kann sagen, daß jene Wagnerschen Worte überhaupt und allgemein das Verhältnis, in welchem mehr oder minder alle der Gattung der Programmmusik angehörenden Schöpfungen Liszts zu ihrer „Vorlage" stehen, in treffender Weise charakterisieren. Nur scheinbar ist dies z. B. bei der Faust-Symphonie nicht in gleich hohem Maße der Fall, und die Ursache dieses Scheins haben wir vielleicht weniger in der Liszt'schen Tonschöpfung selbst, als vielmehr darin zu suchen, daß uns die Goethesche Dichtung so ungleich näher steht, als die Dantesche Commedia, daß uns hier der Komponist

gewissermaßen nur etwas von neuem sagt, was wir schon längst wissen, während er in dem anderen Werke thatsächlich eine Offenbarung giebt, der Art, daß manch einer sagen konnte, erst durch Liszts Symphonie das volle Verständnis des ewigen, rein menschlichen Gehaltes des Danteschen Gedichtes erlangt zu haben. Davon abgesehen und rein objektiv betrachtet steht der Liszt'sche Faust dem Dante wahrlich in nichts nach, — und geradezu wunderbar erscheint die Leistung des Tondichters, wenn wir sein Werk mit anderen musikalischen Schöpfungen vergleichen, die gleich ihm durch Goethes Tragödie angeregt wurden, wie etwa Berlioz' dramatische Legende oder Schumanns Faustscenen. Von seinen Vorgängern auf dem Gebiete der Faustkomposition unterscheidet sich Liszt vor allem dadurch, daß er von vornherein darauf verzichtet, sich an die Rockschöße des Dichters zu hängen und diesem auf allen seinen mannigfach verschlungenen Wegen und Pfaden zu folgen. Zu gut weiß er, daß es das Wesen der Musik ist, das Allgemeine und Typische auszudrücken, daß ihre Sprache darin mit der der abstrakten Begriffe verwandt ist, daß sie die Dinge von ihren konkreten und individuellen Beziehungen loslöst und über Empirie und Historie ins Reich des Ewigen und Bleibenden hinaushebt. Deshalb zieht er aus Goethes Dichtung, wenn ich so sagen darf, den Extrakt. Drei ewige Mächte sind es, von denen die eigentliche Handlung der Goetheschen Tragödie im tiefsten Grunde bewegt und geleitet wird: die Hölle, vertreten durch Mephistopheles, der Himmel, inkarniert in der holdseligen Vertreterin des Ewig-Weiblichen, Gretchen, und die Erde, repräsentiert durch die recht eigentlich menschliche Natur des Faust, in dessen Brust jene beiden ersten Mächte gleicherweise lebendig sind („Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust"), dessen Wollen unentschieden zwischen Diesseits und Jenseits hin- und herschwankt, und um dessen

Seele sich Himmel und Hölle streiten, bis schließlich dem Göttlichen der Sieg wird. Nichts weiter als diese drei Typen: Faust, Gretchen und Mephistopheles, Erde, Himmel und Hölle will Liszt musikalisch interpretieren. Von einer Beziehung auf einzelne Vorgänge und Geschehnisse der dramatischen Handlung findet man keine Spur. Dafür aber erreicht er in diesen „Charakterbildern" eine Prägnanz und Fülle des Ausdrucks, eine Tiefe und Innigkeit, wie sie erhabener nicht gedacht werden kann. In einer Sprache, der alle Gefühlstöne in gleicher Weise zu Gebote stehen — schmelzende Weichheit und Empfindsamkeit nicht minder als sarkastische Ironie und dämonische Wildheit, tiefste Trauer und Verzagtheit ebenso gut als höchste Lust und himmlisches Jauchzen —, giebt er eine Offenbarung des innersten Gehaltes des Goetheschen Faust, die man geradezu einen Gefühlskommentar der Tragödie nennen kann. —

Hatte Liszt mit seinen Orchesterkompositionen ein auch für ihn selbst ganz neues Feld betreten, so durfte er als Klavierkomponist nur auf dem Wege fortschreiten, den er schon während seiner Virtuosenzeit eingeschlagen hatte, — mit dem einzigen Unterschiede vielleicht, daß in seinen früheren Pianofortewerken, soweit sie wenigstens damals schon veröffentlicht wurden, die brillante und „bravouröse" Schreibart des Virtuosen die ernsteren Bestrebungen des nur um rein künstlerischer Zwecke willen schaffenden Tondichters manchmal noch etwas beeinträchtigt, während späterhin der Klaviertechniker in Liszt hinter dem Klavierpoeten immer mehr zurücktritt, die Gestaltung eines künstlerischen Gedankens immer ausschließlicher der eigentliche Zweck, die Virtuosität hingegen zum bloßen Mittel des Lisztschen Schaffens auch auf dem Gebiete der Klaviermusik wird. Doch kann nicht leicht verkannt werden, welch gewaltige produktive Kraft und Begabung sich trotzdem bereits in den frühesten Klavierkompositionen des Meisters

offenbart — man denke nur an die Etüden —, und zwar nicht nur in den Originalschöpfungen, sondern vor allem auch in den Bearbeitungen fremder Gedanken, wie z. B. in den berühmten Opernphantasien, von denen manch eine in ihrem kühnen und gewaltigen Aufbau dramatischer wirkt als das Werk selbst, dem sie die Melodien entlehnt.

Nennen wir, um wenigstens eine summarische Übersicht des riesigen Pianofortewerkes Liszts — es umfaßt nach der Zusammenstellung August Göllerichs über 150 Originalkompositionen — in seinen hervorragendsten Höhepunkten zu geben, zunächst die Schöpfungen für Klavier mit Begleitung des Orchesters. Es sind dies: zwei Klavierkonzerte, das bekannte in Es dur, auf dessen prägnantes Hauptmotiv Liszt die Worte: „Das versteht ihr alle nicht!“ zu singen pflegte, und das nicht minder bedeutende, obwohl weniger gespielte, in A dur, — beide (nach Lina Ramann) wahrscheinlich im Jahre 1848 komponiert und dann 1853, beziehungsweise 1856 und 1861 revidiert und überarbeitet; — die grandiosen, leider fast gänzlich unbekannten Variationen über die alte Melodie des „Dies irae“, ein Werk, zu dem Liszt im Jahre 1839 durch das berühmte, früher dem Orcagna zugeschriebene Totentanzbild „Trionfo della morte“ im Campo Santo zu Pisa angeregt wurde (ausgeführt 1849/50), und endlich eine „Phantasie über ungarische Volksmelodien“ (Übertragung der vierzehnten Ungarischen Rhapsodie, komponiert 1853?). Ihnen schließt sich in seinem konzertmäßigen Charakter eng an das 1850 komponierte „Große Konzertsolo“, das 1865 in der Bearbeitung für zwei Klaviere zum „Concert pathétique“ und späterhin von Eduard Reuß zu einem Klavierkonzert mit Orchesterbegleitung umgearbeitet wurde.

Von seinen Kompositionen für Pianoforte allein hat

Liszt eine größere Anzahl zu Sammelwerken vereinigt, so vor allem eine Reihe von Stücken, welche Reiseeindrücken und lokalen Erinnerungen ihre Entstehung verdankten, unter dem Titel: „Années de pélérinage“. Von dieser Sammlung umfaßt der erste Band neun während des Meisters ersten Schweizer Aufenthaltes (1835/36) komponierte Nummern, während der zweite sieben, zum Teil schon 1838/39 in Italien niedergeschriebene Stücke enthält — darunter die gewaltige Phantasie: „Après une lecture de Dante“ (die sogenannte „Dante-Sonate“) —, und endlich der gleichfalls aus sieben Nummern bestehende dritte Band (1867—1882) auf Liszts letzten römischen Aufenthalt sich bezieht.

Mit zu den bekanntesten Klavierkompositionen Liszts gehören die „Ungarischen Rhapsodien“ (Nr. 1—15 in den Jahren 1851/53, Nr. 16 1882 und Nr. 17—19 1884 komponiert), mit welchen er die tiefen, von den unvergleichlichen musikalischen Improvisationen der ungarischen Zigeuner empfangenen Eindrücke in genialster Weise in die Sprache unserer abendländischen Kunstmusik übersetzte. Die Bezeichnung „Rhapsodien“ erklärt sich aus der in seinem Buche „Über die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn“ entwickelten Anschauung des Meisters, daß die Zigeunermusik in ihrer Ganzheit gleichsam als das große Nationalepos des Zigeunertums anzusehen sei, in welchem dieses merkwürdige Volk, dessen ganz eigentümlicher Charakter darin besteht, daß eine unbezwingliche Scheu vor jeder Art der Civilisation es von aller intellektuellen Entwickelung zurückgehalten hat, seine nationalen Schicksale, seine Leiden und Freuden, Wonnen und Schmerzen, gerade so in bloßen Tönen niedergelegt hat, wie dies die civilisierten Völker in ihren erzählenden Heldengedichten gethan haben: Rhapsodien, Bruchstücke dieses großen Zigeunerepos wollte Liszt mit seinen Schöpfungen in der

Art auf das Klavier übertragen, daß er im Gegensatz zu solchen, die vor ihm (Beethoven, Schubert) und nach ihm (Brahms) aus derselben musikalischen Quelle geschöpft haben, den von ihm selbst in dem oben erwähnten Buche über die Zigeuner ausgesprochenen Grundsatz befolgte: diese exotische Kunst, „ohne sie zu verstümmeln, zu verunstalten, zu verwischen, ohne sie zu banalisieren und unnatürlich zu machen, den unvermeidlichen Anforderungen unserer Sinne, unserer Akustik“ u. s. w. näher zu bringen. Einige Ungarische Märsche schlagen in gleicher Weise nationale Töne an, während die Sammlung von sechs „Ungarischen Bildnissen“, in den letzten Lebensjahren des Meisters (1884/86) entstanden, noch Manuskript ist.

Ich nenne von Klavierwerken ferner die „Consolations“ (1849) und die zehn Stücke umfassenden „Harmonies poétiques et réligieuses“ (1834/50), unter denen die große „Funérailles“ betitelte Trauermusik (1849) besonders hervorragt. Beide Werke weisen durch ihre Titelbezeichnungen auf den geistigen Einfluß hin, den Liszt seinerzeit von der romantischen Schule der französischen Litteratur empfing (Sainte-Beuve, Consolations, 1830, und Lamartine, Harmonies poétiques et réligieuses, im gleichen Jahre). Weiter: zwei Polonaisen (bezeichnenderweise beide aus dem Jahre der „Festklänge“, 1851), zwei Balladen (1848 und 1853) und die Robert Schumann gewidmete Hmoll-Sonate, vielleicht das bedeutendste Klavierwerk Liszts, das nicht sowohl seiner technischen als geistigen Schwierigkeiten wegen von der übergroßen Mehrzahl unserer modernen Pianisten ängstlich gemieden wird und deshalb dem großen Publikum leider Gottes so gut wie unbekannt ist. Schon der römischen Zeit gehören die beiden bekannten Legenden: „Die Vogelpredigt des Heiligen Franz von Assisi“ und „Der Heilige Franz von Paula auf den Wogen schreitend“ (1863) und eine Samm-

lung für sein Enkelkind Daniela geschriebener leichter und höchst einfacher Stücke „Der Weihnachtsbaum“ (1875/76) an, während die drei „Elegien“ (1874, 1878, 1882), die zwei „Threnodien“ (1869, 1877), der zweite, dritte und vierte „Mephisto-Walzer“ (1880, 1881, 1885, letzterer noch Manuskript) und die „Mephisto-Polka“ (1883) von der schwermütig resignierten, zeitweise wohl auch in eine sarkastische Ironie umschlagenden Seelenstimmung zeugen, welche den Meister während der letzten Jahre seines Lebens beherrschte. Rechnen wir nun noch zu den aufgezählten Werken eine große Anzahl von zum Teil auch ihrem musikalischen Gehalt nach höchst bedeutenden Etüden, verschiedene Märsche, Walzer, Nocturnes, Albumblätter u. a. m., so können wir ungefähr die Ausdehnung der auch auf dem Gebiete der Klaviermusik geradezu wunderbaren Produktivität Liszts übersehen.

Von der Unmasse Lisztscher Übertragungen eigener und fremder Werke für Klavier können hier nur einige der bedeutendsten genannt werden, — so die verschiedenen Liedertranskriptionen (Schubert, Schumann, Franz u. a.), die eine ganz neue Klaviertechnik für diese Art von Arrangements schufen, die Bearbeitung von Opernfragmenten, namentlich aus den Werken Wagners und Berlioz', die meisterhaften Übersetzungen Bachscher Orgelfugen, die genialen „Klavierpartituren“ der Beethovenschen Symphonien und der Symphonie fantastique von Berlioz, die reizenden Soirées de Vienne (nach Schubertschen Walzern), die bereits erwähnten, halb schon zu den Originalkompositionen zu rechnenden Opernphantasien und vieles andere mehr.

Liszts Bedeutung als Klavierkomponist beruht vor allem darauf, daß er einerseits inhaltlich die zuerst von Beethoven eingeschlagenen Wege mit Bewußtsein weiter verfolgt, indem er dessen romantische Tonpoesie des intimen subjektiven Stimmungsausdrucks durch Übertragung des

Gestaltungsprinzips der Programmmusik auf das Klavier in genialer Weise fortführt und erweitert. Als Liszts unmittelbare Vorläufer auf diesem Gebiete sind vor allem Chopin und Schumann anzusehen. Die Keime und Ansätze, welche das Schaffen dieser beiden Meister der kleinen Formen innerhalb des eng umschriebenen Ausdrucksbereiches trieb, auf welches die Natur ihres Talentes sie beschränkte, nahm Liszt auf, um sie an der strahlenden Sonne seines mächtigeren Genius zu ungeahnter Blüte heranreifen zu lassen. War die Produktion jener Meister national und individuell begrenzt, so zeichnet sich das Lisztsche Schaffen auf dem Gebiete der Klaviermusik gerade durch seine wunderbare Universalität aus: die landschaftlichen Eindrücke der verschiedensten Gegenden unseres Erdteiles, die dichterischen und bildnerischen Meisterwerke fast aller Litteratur- und Kunstperioden, geschichtliche Ereignisse wie Charakter und Schicksal einzelner hervorragender Persönlichkeiten, das alles regt ihn zum Produzieren an. Die Einflüsse der verschiedenen Erscheinungsformen, in denen der Geist der Tonkunst auf den jeweiligen Entwickelungsstufen der Musikgeschichte und bei den einzelnen Völkern und Rassen sich geoffenbart hatte, sind in ihm lebendig und zu der Einheit einer selbständigen künstlerischen Persönlichkeit verschmolzen: die sinnlich berückende Melodik des Italieners, die Grazie und den Esprit des Franzosen, die leidenschaftlich accentuierte Rhythmik des Zigeuners, wie die gemütswarme Tiefe und Gründlichkeit des Deutschen finden wir bei ihm in gleicher Weise wieder, sie alle müssen ihm die Bausteine liefern zu seinem stolzen Kunsttempel, und trotzdem ist er in jeder Note so ganz er selbst, so einzig und unvergleichlich, wie kaum ein zweiter der großen Meister unserer Kunst.

Anderseits ist Liszt in formaler und technischer Beziehung der Schöpfer des modernen Klaviersatzes, jener

ganz bestimmten Art, für Klavier zu schreiben, die man vor ihm nicht gekannt hatte. Hierbei kam ihm die hochentwickelte Technik der heutigen Klavierfabrikation ebenso entgegen, wie er seinerseits wieder, dadurch daß er in seinen Kompositionen die Anforderungen an den Konzertflügel, was Leistungsfähigkeit, Widerstandskraft und die Möglichkeit feinster Anschlagsnüancierungen anbelangt, aufs höchste steigerte, die Klavierbaukunst zu neuen Erfindungen und Verbesserungen anregte.

Der Klaviersatz Liszts wird dadurch charakterisiert, daß er mit den kleinsten Mitteln die denkbar größten Wirkungen zu erzielen weiß, daß er, je reifer er wird, desto entschiedener mit der „brillanten" Manier seiner unmittelbaren Vorgänger, welche die Schwierigkeiten rein um ihrer selbst willen gehäuft und das Passagen- und Figurenwerk sozusagen bloß „dekorativ" verwendet hatten, bricht und das Klavier zu einem Instrumente macht, das, abgesehen von den ihm allein eigentümlichen Klangeffekten, das moderne Orchester in nahezu idealer Weise zu repräsentieren im stande ist. Der moderne „Klavierauszug", der so viel dazu beigetragen hat, namentlich die Werke eines Richard Wagner den weitesten Kreisen des musikalischen Publikums zum Zwecke des häuslichen Selbststudiums zugänglich zu machen, wäre ohne die technischen Errungenschaften Liszts gar nicht möglich gewesen, wie es denn neben dem Meister selbst auch vorzugsweise Lisztschüler waren, die sich auf diesem Gebiete hervorgethan haben (Bülow, Tausig, Klindworth, J. Rubinstein u. a. m.).

Gering an Zahl, aber um so schwerer wiegend durch ihren geistigen Gehalt, sind die Originalkompositionen Liszts für Orgel. Es sind hier vor allem drei Werke zu nennen: Phantasie und Fuge über das „Ad nos, ad salutarem undam" aus Meyerbeers Prophet (1851), — die Fuge über den Namen B-A-C-H (1854/55)

— und Variationen über Bachs „Weinen, Klagen“ (1859/63), — Werke von einer seltenen Kraft und Kühnheit, um deren Würdigung und Verbreitung sich namentlich der treffliche Organist der Berliner Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche, Heinrich Reimann, Verdienste erworben hat.

Die Bedeutung Liszts als Klavierkomponist wird kaum mehr ernstlich bestritten, und auch der Wert seiner Orchesterwerke findet immer allgemeinere Anerkennung: um so hartnäckiger hält sich dafür das Vorurteil aufrecht, daß die Vokalkompositionen Liszts minderwertig seien, da er es nicht verstanden habe, für die Singstimme zu schreiben. Dieses Vorurteil giebt den Sängern und Konzertleitern einen erwünschten Vorwand, nichts von Liszt zu singen, beziehungsweise aufzuführen, weshalb dann auch seine Schöpfungen auf diesem Gebiete nicht „für sich selbst sprechen“ und jenes Vorurteil kraft der in ihnen selbst ruhenden Siegesmacht durchbrechen können, ein Zirkel, aus dem nur so herauszukommen ist, daß man eben einmal faktisch den Versuch macht und erprobt, welche Wirkung mit den Lisztschen Vokalkompositionen auf ein unbefangenes und empfängliches Publikum zu erzielen sei. Wo immer noch dieser Versuch mit Liebe, Ausdauer und Verständnis unternommen worden ist — ich erinnere an die ebenso eifrige als erfolgreiche Liszt-Propaganda von Männern wie Musikdirektor Porges in München, Professor Dr. Wolfrum in Heidelberg u. a. m. —, war das Resultat ein glänzendes.

Mit Ausnahme der Oper hat Liszt fast alle Formen der Gesangsmusik kultiviert, von dem einstimmigen Lied mit Klavierbegleitung bis zum Oratorium. Nicht minder finden wir die verschiedensten Arten von Chören mit und ohne Instrumentalbegleitung, größere und kleinere Kantaten, Gesänge zu dramatischen Werken, ja selbst der specifisch deutschen Gattung des vierstimmigen Männergesanges und dem in letzter Zeit wieder so viel diskutierten Melodram

widmete der Meister seine schöpferische Thätigkeit. Dazu kommt noch, daß der weitaus größte Teil der kirchenmusikalischen Werke Liszts, die wir an einer anderen Stelle eingehender zu würdigen haben werden, der Gesangsmusik angehört, — wie man sieht, auch auf diesem Gebiete eine, selbst nur rein äußerlich und der Ausdehnung nach betrachtet, ganz gewaltige Arbeitsleistung.

Mehr noch als die irgend eines anderen Genres können die Liederkompositionen Liszts fast ausschließlich für die deutsche Musik in Anspruch genommen werden. Dies zeigt schon ein oberflächlicher Blick auf den Band seiner Gesammelten Lieder, der unter 58 Nummern bloß fünf französische, eine ungarische und eine italienische gegenüber 51 deutschen enthält. Historisch schließt sich der Liederkomponist Liszt unmittelbar an das Dreigestirn Schubert, Schumann und Franz an, indem er aus der von diesen Meistern des Liedes verfolgten Tendenz, die Klavierbegleitung zwecks der Ermöglichung einer bis ins einzelnste gehenden Anschmiegung der Musik an den dichterischen Text immer reicher auszugestalten, die letzten Konsequenzen zieht. Eigentliche, im Sinne des altitalienischen bel canto „gesangsmäßige" Cantilene erscheint nur da, wo sie am Platze ist, d. h. wo die Dichtung einfache „lyrische" Gefühle und Stimmungen zum Ausdruck bringt. Das von Wagner in so genialer Weise im musikalischen Drama angewendete Prinzip, auf die specifisch musikalischen Wirkungen des „schönen" Gesanges überall da zu verzichten, wo sie mit der dramatischen Situation und den Worten des Dichters sich in Widerspruch befinden, wird von Liszt in seinen Liedern streng befolgt. In genauem Anschluß an das musikalisch zu interpretierende Gedicht steigert sich der tonliche Ausdruck vom „Gesang" im eigentlichen und engeren Sinne des Wortes bis zur elementaren Stimmungsentladung im stilisierten Naturlaut, oder sinkt herab bis zum

bloßen „Sprechgesang“ des Recitativs. Dabei erlaubt Liszts hochentwickelte Klaviertechnik ihm, noch in ganz anderer Weise, als es bisher irgend einem seiner Vorgänger gelungen war, die Begleitung zu einem integrierenden Bestandteile der musikalischen Wiedergabe des Textes zu erheben: sie hört gänzlich auf, bloßes „Accompagnement“ zu sein, und giebt sozusagen den musikalischen Hintergrund für die Singstimme ab, indem sie mit ihrer Ton- und Stimmungsmalerei all die Ideenassociationen zu wecken und weiterzuspinnen versteht, die der Dichter selbst nur angedeutet und mehr oder minder zwischen den Zeilen herauszulesen uns überlassen hat: d. h. die Klavierbegleitung spielt bei Liszt genau dieselbe Rolle, wie das Orchester im Wagnerschen Drama. In dieser Beziehung kann der Meister geradezu der Schöpfer des „modernen Liedes“ genannt werden, wie es in unseren Tagen durch den genialen Hugo Wolf repräsentiert wird.

Von dem Fehler, in den nicht wenige der allerneuesten Liederkomponisten verfallen sind, in der musikalischen Detailschilderung und -malerei so weit zu gehen, daß darüber die ursprüngliche und von dem Dichter gewollte Einheit der Stimmung und Gestaltung durchaus abhanden kommt, hält Liszt sich fast ausnahmslos frei. In welch wunderbarer Weise er sich in solchen Fällen zu helfen weiß, wo das Gebot möglichster Einheitlichkeit sich ebenso stark geltend macht, wie das eingehendster Einzelausgestaltung, wo also beide Anforderungen miteinander in Konflikt geraten und ein Kompromiß nötig wird, — das zeigen Kompositionen wie z. B. die des Goetheschen Mignonliedes: „Kennst du das Land“. Der Form des Gedichtes entsprechend ist es durchaus als Strophenlied behandelt, — aber mit solch genialen Variationen namentlich der Klavierbegleitung in jedem einzelnen Verse, daß an keiner Stelle eine Inkongruenz zwischen den Worten

des Dichters und den Tönen des Musikers bemerkbar wird, — ein Mißstand, der doch gewöhnlich dem Strophenliede anhaftet, wenn nicht das Gedicht ohne jegliche Entwickelung innerhalb einer und derselben Situation und Stimmung verbleibt. Nur selten passiert es Liszt, daß er etwa ein vom Dichter als einfaches „Volkslied" gemeintes poetisches Gebilde, wie etwa die Heinesche Loreley, zu einer dramatisch bewegten und leidenschaftlich accentuierten Ballade steigert, eine Verirrung aus dem Naiven ins Pathetische, die zwar an und für sich von großem musikalischen Reize ist, aber der Dichtung gegenüber als stillos empfunden werden muß.

Eine Entwickelung, die der Liederkomponist Liszt — übrigens durchaus parallel mit seiner Gesamtentwickelung als Tondichter — durchgemacht hat, darf nicht außer acht gelassen werden. Sie geht, um es ganz kurz zu sagen, vom Komplizierten und Raffinierten zum Einfachen und Schlichten. Je älter, reifer und abgeklärter der Komponist wird, desto anspruchsloser werden seine Gesänge. Immer mehr verzichtet er mit bewußtester Absichtlichkeit auf die Entfaltung größerer Klangmassen, die Anwendung scharfer Accente und berückendes Kolorit zu Gunsten intimerer Wirkungen, — und vielleicht sind gerade diese Lieder aus der Periode der Resignation des Greisenalters — ich erinnere nur an „Sei still", „Und sprich", „In Stunden der Entmutigung" — die künstlerisch wertvollsten, wie sie sicherlich die eigenartigsten der Lisztschen Schöpfungen auf diesem Gebiete sind. Es ist nicht ausgeschlossen, daß sie ebenso einer künftigen Entwickelungsphase des Liederstils als Vorbild dienen werden, wie die gegenwärtig in der Gesangskomposition herrschende Richtung sich den jungen Liszt zum Muster genommen hat. — Die meisten seiner Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung hat Liszt in einem Bande „Gesammelter Lieder" vereinigt.

Von den in diese Sammlung nicht mit aufgenommenen Stücken erwähne ich die in der Übertragung für Pianoforte weit verbreiteten, in ihrer Originalgestalt aber fast gänzlich unbekannten poesievollen „Petrarca-Sonette“ (Tre sonetti di Petrarca per la voce, erste Skizze 1838, ausgeführt 1846) und die sogenannten „Liebesträume“ (ursprünglich drei Lieder für Sopran oder Tenor 1846/48, als drei Nocturnes für Klavier 1849).

Was Liszt an kleineren Gesangswerken mit Orchesterbegleitung, Chören und Sologesängen zu dramatischen Werken (Schau- und Festspielen), Kantaten und dergl. geschrieben hat, verdankt seine Entstehung zumeist äußeren festlichen Veranlassungen, Erinnerungsfeiern, wie sie ja gerade Weimar, der Ort seiner Wirksamkeit, so häufig zu begehen hatte, und ähnlichen Gelegenheiten. Hierher gehören u. a. die nur im vierhändigen Klavierauszug erhaltene Festkantate zur Beethoven-Feier (1845), die im Festalbum zu Goethes hundertstem Geburtstag mit dem Goethe-Festmarsch vereinigten Gesangsstücke (1849), die herrlichen Chöre zu Herders Entfesseltem Prometheus nebst dem bei der gleichen Gelegenheit der Einweihung des Weimarer Herderdenkmales komponierten Festchor (1850), das Festlied zur Schillerfeier nebst der Musik zu Halms Festspiel „Vor hundert Jahren“ (1859), die Kantate zur Säkularfeier Beethovens (1869/70), das humorsprühende Gaudeamus igitur (für Soli, Männerchor und Orchester, 1870), die Musik zu Scheffels lyrischem Festspiel „Der Braut Willkomm“ (Einleitung, Chor und sechs „Wartburglieder“, 1873), die beiden Festgesänge zur Enthüllung des Karl August-Denkmals (1875) u. a. m.

Dazu kommen noch die in Anbetracht ihres Wertes viel zu wenig gehörten beiden Werke: „An die Künstler“ (Schillers bekanntes Gedicht für Männerchor mit Orchester komponiert, 1853) und die Kantate „Die Glocken des

Straßburger Münsters" (für Baritonsolo, Chor und Orchester, 1874).

Zu seinen im Jahre 1861 gesammelt herausgegebenen zwölf Männerchören ohne Begleitung wurde Liszt namentlich durch seinen mehrmaligen längeren Aufenthalt am sangesfrohen Rheine angeregt, wo ja der vierstimmige Männergesang, wie nirgendwo anders, zu Hause ist (1841 und 1842, Geharnischte Lieder 1845). Wie von so vielen anderen Lisztschen Kompositionen haben auch von diesen Chören die Kreise, an welche sie sich wenden, nicht die geringste Notiz genommen, eine Vernachlässigung, welche sie sicherlich nicht verdienen, wie man auch sonst über ihren Wert denken möge. Jedenfalls war der Männergesang, wie er sich in Deutschland, und zwar keineswegs zum Vorteil einer edlen und würdigen Volkskunstpflege, entwickelt hat, nicht das Gebiet, auf dem ein so hochstrebender und idealer Künstler wie Franz Liszt jemals wirklich sich hätte „heimisch" fühlen können.

Von den drei Oratorien, die Liszt konzipierte, ist das letzte, „Der Heilige Stanislaus", unvollendet geblieben; außer zwei Bruchstücken („Der Bußpsalm des Heiligen Stanislaus" und das Orchesterzwischenspiel: „Salve Polonia") ist bis jetzt wenigstens nichts daraus bekannt geworden. Das zweite und bedeutendste, „Christus" ist ein durchaus und rein kirchliches Werk und gehört zum größeren Teile der Rom-Periode des Meisters an. Es empfiehlt sich daher, seine Bedeutung im Zusammenhang mit den anderweitigen kirchenmusikalischen Bestrebungen Lisźts zu würdigen. Dagegen ist die erste Schöpfung, mit der sich der Künstler der Form des Oratoriums zuwandte, „Die Heilige Elisabeth", trotz der in ihrem Mittelpunkte stehenden Heiligengestalt ansgesprochenermaßen ein sogenanntes „weltliches Oratorium". Ja es nähert sich in mancher Hinsicht so sehr der Oper, daß man den Versuch machen

konnte, dasselbe auf der Bühne scenisch darzustellen. Obgleich diese Versuche überall und ausnahmslos insofern geglückt sind, als sie von Erfolg beim Publikum in unerwartet hohem Maße begleitet waren, muß man doch sagen, daß „Die Heilige Elisabeth“ ihrem ganzen Geiste und Charakter nach in den Konzertsaal und nicht auf das Theater gehört. Denn legt man an dieses Werk den Maßstab des Dramas, so ist eine falsche und ungerechte Beurteilung seiner Eigenart unausbleiblich. Liszt selbst hatte bei der Konzeption und Ausführung des Werkes sicherlich an keine scenische Darstellung gedacht und dieselbe, als sie zum erstenmale in Weimar im Jahre 1884 unternommen wurde, zwar mit der ihm eigenen Toleranz geduldet, aber, wie glaubwürdig versichert wird, innerlich niemals gebilligt.

Die Berechtigung einer Kunstform, wie das Oratorium eine sein will, die trotz ihres, wenigstens halb dramatischen Charakters die scenische Darstellung ausschließt, ist seit der Verurteilung dieses Genres durch Richard Wagner (Ges. Schr. u. D. III, 119) oft bestritten worden, — wie mir scheint, mit Unrecht. Man vergaß, als man das Wagnersche Urteil so ohne weiteres nachsprach, zweierlei: erstlich, daß es den Bayreuther Meister schlecht verstehen heißt, wenn man Ansichten, die bei ihm sich notwendigerweise aus seinen einzig und allein auf die Verwirklichung des Dramas gerichteten künstlerischen Bestrebungen ergaben, kritiklos von diesem ihrem individuellen Mutterboden, dem sie entwuchsen und auf dem sie allein Sinn und Bedeutung haben, loslöst und zu einem absoluten Dogma erhebt. Wer Wagner kennt, weiß, daß es nichts „Un-Wagnerischeres“ geben kann als ein solches Dogmatisieren und Monumentalisieren einer individuell bedingten Kunsttheorie. Was im Munde des Meisters selbst eine unbestreitbare Wahrheit ist, sobald man einmal die Prämissen zugegeben hat, von denen er ausgeht, wird zum Unsinn, sobald es

aus dem Schnabel des Papageien kommt. Zweitens hat Wagner bei seiner Polemik ausgesprochenermaßen nur ein Oratorium im Auge, das Drama sein will, durch die sklavische Unterordnung der Dichtung unter die Forderungen der absoluten Musik sich aber darum bringt, diese seine Absicht faktisch auch verwirklichen zu können. „Das Oratorium", heißt es bei Wagner a. a. O., „will Drama sein, aber genau nur soweit, als es der Musik erlaubt, die unbedingte Hauptsache, die einzig tonangebende Kunstart im Drama zu sein".

Wie nun aber, wenn das Oratorium von vornherein ohne jegliche dramatische Prätention auftritt, wenn es, ohne im einzelnen auf specifisch dramatische Wirkungen zu verzichten, als Ganzes gar nicht Drama sein will, sondern etwas anderes, das sich vielleicht mit dem Drama in vielen Punkten berührt, aber gerade darin seinen eigentümlichen Charakter sucht, daß es eben nicht reines Drama ist? Es ist ersichtlich, daß ein solches Oratorium von der Wagnerschen Kritik gar nicht getroffen wird. Hier, wie überall in der Kunst, wird eben in letzter Linie alles auf die Natur des Stoffes ankommen, auf den Inhalt, den der Künstler in seinem Werke gestalten will: dieser hat die Form zu bestimmen, und das einzige ästhetische Gesetz, dem bis zu einem gewissen Grade absolute Gültigkeit zuzuerkennen ist, lautet: die Form des Kunstwerkes muß seinem Inhalt als dessen naturgemäße und vollkommen adäquate sinnliche Gestaltung in jeder Beziehung entsprechen.

Daß sich nun nicht jeder Stoff zum Drama eignet, das wußte niemand besser als Richard Wagner. Kulminierte ja doch seine eigene künstlerische Entwickelung in einer Epoche, deren Bedeutung eben darin lag, daß er sich die entscheidende Frage vorlegte: Welches ist die Art von Stoffen, die für das musikalische Drama allein in Betracht kommen können?

Sollen nun alle jene Stoffe, die für das Wortton-drama ungeeignet sind, für die Musik überhaupt verloren sein? Sollte sich nicht eine künstlerische Form ermöglichen lassen, die der Natur dieser Stoffe gerade so gemäß wäre, als das musikalische Drama es jenem Stoffgebiete ist, das Wagner in seinen Schöpfungen bevorzugte? Und endlich, sollte es nicht Stoffe geben, für deren künstlerische Gestaltung gerade das episch-dramatische Oratorium die einzig entsprechende Form wäre? Zum mindesten kann man diese Fragen nicht von vornherein verneinen: es müßte der Versuch gemacht werden. Diesen Versuch nun hat Liszt unternommen, und wenigstens mit dem „Christus" den unwiderleglichen Beweis erbracht, daß jene Fragen in bejahendem Sinne zu beantworten sind.

Man wende nicht ein, daß das Unkünstlerische des Oratoriums darin bestehe, daß es eine Mischgattung sei, ein Zwitterding, weder Fisch noch Fleisch, weder wirkliches Drama noch irgend eine andere reine Kunstform. Denn eben das kann man ja fast jedem Blatte der Kunst- und Litteraturgeschichte entnehmen, daß es auch solche Stoffe giebt, die eine Mischgattung zu ihrer entsprechenden künstlerischen Gestaltung geradezu erfordern, die in einer reinen Gattung ihrer innersten Natur gemäß überhaupt nicht wiedergegeben werden könnten. Man denke beispielshalber an den Goetheschen Faust. Sicherlich kein reines Drama, auch ganz abgesehen von der Frage nach der Aufführbarkeit. Und trotzdem hätte der Dichter wohl schwerlich eine andere, seinem Stoffe besser entsprechende Form finden können, als die von ihm gewählte.

Daß nun der Stoff, welchen Liszt zu seinem ersten Oratorium sich ausgesucht hatte, für diese Kunstgattung sehr wohl geeignet war, läßt sich nicht leugnen. Denn kann man auch nicht ohne weiteres behaupten, daß Gestalten,

wie die fromme Dulderin Elisabeth, welche, um mit Schopenhauer zu reden, „die Schuld des Lebens nicht durch Thun, sondern durch Leiden abtragen", als Helden eines wirklichen und ausgesprochenen Dramas überhaupt unmöglich seien, und schon deshalb einer halbdramatischen Form, wie das Oratorium eine ist, vorbehalten bleiben müßten, so wird doch durch den Umstand, daß solche vorwiegend passive Naturen ihr Wesen und ihren Wert zumeist im Stillen und Verborgenen ausleben, daß ihr Heldentum ein rein innerliches und seelisches ist, etwas, was für das Drama unbedingte Notwendigkeit ist, in hohem Grade erschwert oder ganz vereitelt: daß nämlich alles, was geschieht, auch sichtbar wird, daß die Personen des Stückes nicht nur über alle möglichen schönen Dinge reden, sondern diese in bedeutenden Bildern und Vorgängen dem Sinnenmenschen auch thatsächlich als ganz unmittelbare und reale Wirklichkeit darstellen.

War so die Legende von der Heiligen Elisabeth für ein Oratorium wie geschaffen, so waren es überdies Beziehungen gewissermaßen persönlicher Natur, welche diesen Stoff gerade für Liszt besonders anziehend machen mußten. Gleich ihm selbst aus dem fernen Ungarn in das Herz Deutschlands, nach Thüringen verschlagen, bot ihm die Heilige Elisabeth Gelegenheit zu einer doppelten künstlerischen Huldigung, für seine eigentliche Heimat sowohl, das Vaterland seiner Geburt, wie für seine nunmehrige Wirkungsstätte, das Vaterland seiner Wahl. — Die unmittelbare Anregung zu diesem Oratorium scheint übrigens, wie so oft bei Liszt, von einem Werke der bildenden Kunst ausgegangen zu sein, nämlich von den Darstellungen aus dem Leben der Heiligen Elisabeth, mit welchen Moritz von Schwind Mitte der fünfziger Jahre Räume der Wartburg ausgeschmückt hat.

Die Zeit der Ausführung der in zwei Teile und sechs

Bilder gegliederten Tondichtung (I. Nr. 1. Ankunft der Elisabeth auf der Wartburg. Nr. 2. Landgraf Ludwig. Nr. 3. Die Kreuzritter. II. Nr. 4. Landgräfin Sophie. Nr. 5. Elisabeth. Nr. 6. Feierliche Bestattung der Elisabeth) erstreckt sich über ungefähr fünf Jahre, gegen Ende seines Weimarer Aufenthaltes begonnen, wird sie in Rom vollendet. 1858 entstehen die beiden ersten Bilder, 1861/62 kommen die übrigen hinzu. Das Ganze wurde dann vom Komponisten dem König Ludwig II. von Bayern, dem erhabenen Freunde und Wohlthäter Richard Wagners, gewidmet.

Was die Liszt'sche Elisabeth-Musik vor allem auszeichnet, ist ihre geradezu herrliche Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit, und eine Folge davon: ihre wahrhaft erhabene Einfachheit und Schlichtheit. Was dem Künstler das Herz bewegt, wozu ihn Dichtung und Situation anregen, das spricht er in Tönen aus, so, wie ihm „der Schnabel gewachsen ist", und unbekümmert darum, ob nun auch etwas, vom technisch musikalischen Standpunkt aus betrachtet, „Interessantes" dabei herauskomme. Wie überall in seinen Werken, verzichtet Liszt auch in der Elisabeth von vornherein auf alles „Musikantische", auf jegliches Prunken und Protzen mit dem Schulsack und gelehrten Handwerkszeug des „guten" Musikers. Künstliche Kontrapunktik und komplizierte Stimmenverwebung, überhaupt „musikalische Arbeit" im hergebrachten Sinne des Wortes, sucht man vergebens in dieser Partitur, — nicht etwa, wie man wohl gemeint hat, weil dem Manne, den der nicht gerade als Schmeichelredner bekannte Richard Wagner einmal den „größten aller Musiker" nennt, Technik und Kenntnisse gemangelt hätten, um sein Werk mit dergleichen artistischem Ballast zu beschweren, — was er auch auf diesem Gebiete leisten konnte, zeigen zur Genüge zahlreiche Stellen seiner Werke, wo er selbst jene Handwerkskünste

mit souveräner Meisterschaft handhabt, nämlich überall da, wo sie sich als Mittel zum Zwecke des Ausdrucks verwenden ließen, wo sie ihm zur entsprechenden Versinnlichung seiner künstlerischen Absicht unerläßlich dünkten, — sondern lediglich deshalb, weil es ihm unmöglich ist, etwas kompliziert zu sagen, was man ebenso gut in einfachster Weise ausdrücken kann, weil seiner so eminent wahrheitsliebenden Natur alle Phrase, alles Gekünstelte und Gemachte im Innersten fremd ist. Darum schreckt er gelegentlich, und wenn es ihm gerade passend erscheint, auch vor dem nicht zurück, was ein ekles Ohr vielleicht „trivial" nennen könnte: selbst das zieht er dem „Gesuchten" vor.

Freilich wenn jene recht haben, die da behaupten, daß der eigentliche Wert der Musik auf der mannigfachen Anregung und Unterhaltung beruhe, die sie dem Verstande durch die kunstvolle und interessante Kombination ihrer Elemente gewährt, wenn das Wesen der Tonkunst wirklich in einem „Spiel tönend bewegter Formen" besteht, dann ist über Liszts Musik zum größten Teile, und in erster Linie über die zur Heiligen Elisabeth, der Stab gebrochen. Denn allzu einfach und selbstverständlich ist das Spiel dieser Formen, als daß es den Verstand, diesen unruhigen und neuerungssüchtigen Gesellen, auf die Dauer fesseln könnte. Und in der That wird man oft Leute, die sich auf ihr gutes Musikertum etwas einbilden, der Liszt'schen Musik den Vorwurf machen hören, sie sei meist geradezu langweilig: die fast ausschließlich homophone, nur selten und auf kurze Zeit zu eigentlicher Vielstimmigkeit sich erhebende Satzweise, die endlosen Wiederholungen derselben, allerdings wunderbar erfundenen Phrasen und Motive auf verschiedenen Tonstufen (sogenannte „Sequenzen"), die ungehörig häufige Unterbrechung des Flusses der musikalischen Gedanken durch Generalpausen und recitativartige Stellen, das alles mache, daß diese Musik auf die Dauer ermüdend wirke,

nicht etwa, weil sie zuviel — wie man wohl der Wagnerschen Musik vorgeworfen hat —, sondern weil sie zu wenig bringe. Zu diesem Urteil müssen, wie ich glaube, notwendigerweise alle diejenigen kommen, die Musik nur, oder doch vorzugsweise, mit dem Verstande genießen, sozusagen die „musikalische Intelligenz", — und wären ihre Voraussetzungen richtig, so bliebe wohl kaum etwas anderes übrig, als die Verurteilung des Tondichters Liszt zu acceptieren.

Anderer Meinung werden diejenigen sein, die Musik in erster Linie empfinden, denen die Tonsprache Ausdruck eines Innerlichen, Mitteilungsorgan der menschlichen Seele ist. Ihnen wird sofort klar werden, daß es ein empfindendes Herz ist, das alle seine Schmerzen und Wonnen, seine Freuden und Bekümmernisse in dieser Musik so recht eigentlich „aussingt", — und zwar das Herz eines ganz bestimmten Menschen, einer individuellen und konkreten Persönlichkeit, eines Erdenkindes mit all seinen Vorzügen und Schwächen —, wenn man das so nennen will, was ein nebelhaft abstraktes Vollkommenheitsgespenst allererst zu der greifbaren Gestalt einer bestimmten Person determiniert, und ohne das, wie einem Bilde ohne Schatten, der Individualität das Relief und die Körperlichkeit mangeln würden, die sie erst zu etwas Wirklichem, Verständlichem und Liebenswertem machen. Was in diesen Kompositionen lebt und webt und sozusagen ihre innerste Seele ausmacht, das ist Franz Liszt selbst in seiner ganz persönlichen Eigenart und „Einzigkeit".

Dieser subjektive und individuelle Charakter der Lisztschen Musik erklärt allein die Eigentümlichkeiten, die seine Tonmuse von der aller seiner Kunstgenossen so wesentlich unterscheidet. Er erklärt vor allem auch die Schwierigkeit einer wahrhaft guten Aufführung Lisztscher Werke, insofern eine solche nämlich geradezu undenkbar ist

ohne ein ganz bestimmtes intimes Verhältnis des Ausführenden zu der Person des Schöpfers. Was einst Richard Wagner sagte, daß nur, wer den Künstler *liebe*, ihn auch wirklich *verstehen* könne, von niemand gilt es mehr als von Franz Liszt. Denn ohne die *menschliche* Persönlichkeit dieser wunderbaren Natur zu *lieben*, wird man auch den *Künstler* Liszt nicht einmal, wenigstens nicht ohne „kritische Einschränkungen" *bewundern* können. Was aber besagen diese kritischen Einschränkungen? Doch wohl nur dies: Gewisse Eigentümlichkeiten der Lisztschen Tonsprache sagen mir nicht zu, dies und das sollte und könnte anders sein. Sollte? — das ist Geschmackssache, worüber sich bekanntlich nicht streiten läßt —, aber: Könnte? — das dürfte, glaube ich, eine Täuschung sein. „Individualität" heißt: Unteilbarkeit, und je individueller die Kunst eines Genius ist, um so mehr wird der ganze Komplex seiner Formensprache eine untrennbare Einheit bilden, die wir entweder willig annehmen, oder auch verwerfen können. Aber so innig wird hier alles zusammenhängen, daß die sogenannten Mängel und Fehler nur die Kehrseite der Vorzüge bilden, und, wollte man zu scheiden anfangen, mit jenen auch diese notwendigerweise verschwinden müßten. Auch nur *einen* Stein eines solchen Wunderbaues von der Stelle rücken, hieße das ganze Gebäude dem Einsturz überliefern, und nicht anders kann man sich solchen eminent persönlichen Kunstgebilden gegenüber verhalten, als wie einst der Jesuitengeneral Ricci gegenüber den Versuchen, seinen Orden zu reformieren: Sint, ut sunt, aut non sint! —

Wenn ich oben von der Einfachheit und Schlichtheit der meisten Lisztschen Kompositionen sprach, infolgederen es oft gerade dem Fachmusiker am allerschwersten werde, sich wirklich mit ihnen zu befreunden, so scheint dem die Thatsache zu widersprechen, daß diese Werke so ganz und gar nicht

populär geworden sind, auch jetzt noch nicht, wo doch schon dreizehn Jahre seit dem Tode ihres Schöpfers und mehr als vier Decennien seit der Entstehung der übergroßen Mehrzahl von ihnen verstrichen sind. Darauf ist zunächst zu erwidern, daß Einfachheit und Leichtverständlichkeit durchaus keine Wechselbegriffe sind. Nicht: einfach und kompliziert, sondern: gewohnt und ungewohnt ist der Gegensatz, der dem: leicht und schwer zugänglich entspricht. So kann es z. B., und zumal im Vergleiche mit unserer modernen Musik, kaum etwas Einfacheres geben, als etwa einen A-capella-Chor von Palestrina. Und doch, wo fände sich ein zeitgenössisches Publikum, das ihm nicht ratloser gegenüberstände als selbst den kompliziertesten Programmmusikwerke eines Richard Strauß?

Ungewohnt war denn auch die Liszt'sche Tonsprache, als sie zum ersten Male gehört wurde, ungewohnt vor allem auch infolge ihres oben entwickelten intim persönlichen Charakters. Voll der kühnsten Neuerungen, namentlich auf harmonischem Gebiet, ging sie selbst da nicht leicht den Ohren ein, wo sie sich dem die Partitur überblickenden Auge so simpel wie nur irgend möglich darbot. Ja manchmal, besonders in seinen späteren Werken, entspringt die Einfachheit bei Liszt so zu sagen einem Akte der künstlerischen Entsagung. Es ist da, als ob die mächtig gefühlte Wahrheit des Schillerschen: „Spricht die Seele, so spricht, ach! die Seele nicht mehr" den Künstler veranlaßt habe, ein beredtes Schweigen und Verschweigen als solches zu einem wichtigsten Ausdrucksmittel seiner musikalischen Sprache auszubilden. Indem er über eine nur andeutende Skizzierung des mitzuteilenden künstlerischen Inhaltes nicht hinausgeht, indem er mehr ahnen und gewissermaßen „zwischen den Zeilen lesen" läßt, als er thatsächlich ausspricht, erreicht er im höchsten Grade das, was man im eigentlichen Sinne des Wortes künstlerischen

Stil nennt, nämlich jene Vereinfachung der verwirrenden Einzelheiten des in der Natur Gegebenen, die nur das Wichtigste, d. h. das, worauf es dem Künstler zunächst ankommt und dessen Gestaltung der eigentliche Zweck seines Kunstwerkes ist, hervorhebt, alles andere aber mit Bewußtsein vernachlässigt. Denn:

Jeden anderen Meister erkennt man an dem, was er ausspricht,
Was er weise verschweigt, zeigt mir den Meister des Stils.

Schiller.

Und um eine solche reflektierte Einfachheit, ein solches bewußtes Verzichtleisten auf alle Detailmalerei würdigend zu genießen, dazu bedarf es allerdings schon eines raffinierten und stark differenzierten Kunstgefühls.

Trotzdem ist es meine feste Überzeugung, daß die Liszt'schen Werke mit wenigen Ausnahmen ganz danach beschaffen sind, um populär im besten Sinne des Wortes zu werden, vorausgesetzt, daß dem Publikum die Gelegenheit geboten wird, sie öfter zu hören und so nach und nach mit ihnen vertraut zu werden. Um diese Gelegenheit war es leider, bis jetzt wenigstens, immer sehr schlecht bestellt und erst in den letzten Jahren ist es damit etwas besser geworden. Aber noch giebt es, und zwar keineswegs unbedeutende Schöpfungen Liszts, die nicht etwa nur selten, sondern überhaupt nicht und nirgend zur Aufführung gelangen. So waren z. B., als im Herbst des Jahres 1898 Berthold Kellermann in München die rühmliche That vollbrachte, die zwölf symphonischen Dichtungen in cyklischer Reihenfolge zu Gehör zu bringen, „Ce qu'on entend sur la montagne" und „Hungaria" für die kunstliebende Hauptstadt Süddeutschlands Novitäten, und „Hamlet" war, außer ein einziges Mal in Sondershausen, überhaupt noch nirgend gehört worden.

Es wäre das einfach unbegreiflich, wenn die Schöpfungen Liszts nur den natürlichen Widerstand, den alles

Ungemeine und Bedeutende findet, solange es neu und ungewohnt ist, zu überwinden gehabt hätten, wenn nicht von Anfang an eine in ihren geheimsten Motiven nicht leicht zu erklärende feindselige Stimmung von Seiten der durch eine ebenso stupide als unsachliche Kritik unterstützten zünftigen deutschen Musikanten sich dem Komponisten Liszt mit aller Macht entgegengestemmt hätte. Ich sage: nicht leicht erklärbar. Denn weder Neid und Bosheit, die dem überragenden Genie gegenüber ja allezeit auf der Lauer liegen, bereit, auf den geringsten Anlaß hin aus ihrem Schlupfwinkel hervorzubrechen, noch die Denkfaulheit und Bequemlichkeit derer, die sich nicht über das Hergebrachte zu erheben vermögen, die psychologische Vis inertiae, sind allein imstande, jenen Widerstand genügend zu motivieren. Ja, wenn es noch beim bloßen Widerstand geblieben wäre! Aber, gerade wie bei Wagner, ja noch in viel höherem Maße griff man zur beleidigenden Beschimpfung, zur ehrlosen Verdächtigung und Verleumdung, um den Gefürchteten ja nicht aufkommen zu lassen. Das ging soweit, daß Orchester, die etwas auf sich hielten und eifersüchtig über dem traditionellen Rufe ihres Instituts wachten, die Zumutung, etwas von Liszt zu spielen, geradezu als einen Schimpf empfanden, gegen den mit aller Energie zu protestieren sie den traurigen Mut fanden, wie es in München seiner Zeit geschehen ist, — ja daß, als in Wien, wo allerdings jene künstlich erregte Voreingenommenheit infolge des unheilvollen Einflusses jenes Verächtlichen, mit dessen Namen ich diese Blätter nicht verunzieren will, am üppigsten gediehen war, zum ersten Male eine Lisztsche Komposition aufgeführt werden sollte, ein guter Freund des Meisters, in Voraussicht des zu erwartenden Skandals und um sich nicht zu „kompromittieren", seinen gewohnten Stammsitz aufgab und sich in einer entlegenen Ecke des Konzertsaales verbarg! Und gerade derartige bittere Er-

fahrungen, mit solchen, die ihm persönlich nahe standen und zu Dank verpflichtet waren, hatte der Meister mehr als eine zu machen, wie u. a. auch mit Joachim, dem berühmten Geiger, der für seine schroffe Ablehnung der Liszt'schen Kompositionen zweifellos eine weniger verletzende Form der Mitteilung gefunden hätte als jene bekannte an den Meister selbst gerichtete taktlose Absageepistel, wenn seine Gegnerschaft nur sachlich motiviert gewesen wäre.

Daß es vor allem des Meisters mannhaftes und unerschrockenes Eintreten für Richard Wagner und seine Kunst war, was die Klique, welche das damalige musikalische Deutschland beherrschte, veranlaßt hat, den Haß, welchen sie gegen jenen schonungs- und erbarmungslosen Helden der Wahrheit und Aufrichtigkeit hegte, auch auf seinen Vorkämpfer zu übertragen, ist zweifellos, — und je mehr sie zu der Einsicht kommen mußte, daß sie der Wagnerschen Kunst auf die Dauer doch nichts anhaben könne, um so eifriger suchte sie sich an dem zu rächen, der in selbstlosestem Aufopferungsmute zu vornehm war, um jemals seine Stimme, wenn auch nur verteidigungsweise, in eigener Sache zu erheben, und allen seinen persönlichen Einfluß, seine schriftstellerischen Fähigkeiten, wie seine geringen Geldmittel einzig dazu benutzte, immer nur seinem Freunde zu dienen. Das war es ja gerade, was die Boykottierung der Liszt'schen Musik so sehr erleichterte, daß der Meister selbst nicht nur niemals den geringsten Versuch machte, seine Werke der Öffentlichkeit aufzudrängen, sondern sogar Aufführungen derselben geradezu verbot, wenn aufopfernde Freunde sie trotzdem wagen wollten. Nicht als ob er selbst an dem endlichen unausbleiblichen Siege seiner Sache irgendwie ernstlich und auf die Dauer gezweifelt hätte. Im Gegenteil: ich glaube daß dieses resignierte Sichbescheiden einzig und allein aus einem tiefen

und festen Glauben an sich selbst erklärt werden kann, aus dem unerschütterlichen Bewußtsein von dem hohen, durch keinerlei Angriffe und Beschimpfungen zu schmälernden Werte seines künstlerischen Wesens und Werkes. „Ich kann warten", pflegte Liszt zu antworten, wenn eifrige Freunde ihm gegenüber die geringe Verbreitung seiner Tondichtungen beklagten. Nur wer weiß, daß ihm die Ewigkeit sicher ist, kann und darf so sprechen.

Daß der Künstler unter diesem widrigen Geschick seiner Werke, namentlich unter der unwürdigen und pöbelhaften Form (Zischen, Pfeifen u. s. w.), mit der ihre Ablehnung an vielen Orten erfolgte, schwer gelitten hat, ist selbstverständlich, wenn wir es auch nicht von ihm selbst erfahren. Denn als echter Märtyrer und Schmerzensheld liebt er es nicht, andere Leute mit seinen persönlichen Angelegenheiten zu behelligen: selten kommt ein Laut der Klage, niemals ein Wort der Anklage über seine Lippen, und nur den Allervertrautesten gewährt er bisweilen einen flüchtigen Einblick in sein Inneres, in die furchtbare Tragödie, die sich da abspielte, und von der die Welt keine Ahnung hatte. —

Je weniger es ihm nun vergönnt war, durch eigene Tonschöpfungen direkten Einfluß auf die Entwickelung des zeitgenössischen Musiklebens auszuüben, um so mehr konzentrierte er seine Thätigkeit darauf, dasselbe indirekt zu beeinflussen, als Lehrer, Dirigent, Schriftsteller und unermüdlicher Vorkämpfer für fremde, ob ihrer Neuheit angefeindete künstlerische Ideen und Werke. Die umfangreiche Lehrthätigkeit, welche Liszt in Weimar entfaltete, war ebenso bedeutend und eigenartig, wie alles andere, das von ihm ausging, und man würde sehr fehlgehen, wenn man dabei an ein Klavierstundengeben im gewöhnlichen Sinne des Wortes denken wollte. Zunächst bekamen die Unterweisungen des Meisters schon dadurch etwas

durchaus Freies und Ungezwungenes, daß er niemals und von niemand irgend welche Bezahlung für seinen Unterricht annahm. Sodann waren es zwar in erster Linie angehende Pianisten, aber durchaus nicht solche allein, die kamen, um von Liszts Können und Wissen zu profitieren. Dirigenten, wie Hans von Bülow, Komponisten, wie Peter Cornelius, Felix Dräseke, Alexander Ritter und Joachim Raff, Schriftsteller, wie Richard Pohl: sie alle weilten kürzere oder längere Zeit bei Liszt in Weimar und bewiesen durch ihre spätere Wirksamkeit, wieviel sie diesem Umgange zu verdanken hatten. In dieser Beziehung ist Raff eine besonders interessante Erscheinung, insofern dieser fleißige Vielschreiber uns heute mit seinen zahlreichen Produkten gerade nur soweit noch einige Achtung abzunötigen vermag, als sie den Einfluß Liszts verraten, während sie, sobald er sich von den Spuren seines Meisters entfernt, auch sofort ins Seichte und Triviale verfallen.

Als Dirigent machte Liszt es sich namentlich zur Aufgabe, für ringende und verkannte Talente eine ebenso eifrige als erfolgreiche Propaganda zu entfalten. Den musikalischen Fortschritt im weitesten und höchsten Sinne des Wortes schrieb er als Losungswort auf sein Banner, um das sich fortan alles scharte, was an eine Zukunft der Tonkunst glaubte. Drei mit ihm ungefähr gleichaltrige Meister waren es in erster Linie, für die er sich in seiner thatkräftigen Weise begeisterte: Robert Schumann, Hector Berlioz und Richard Wagner. Ersteren hatte er gleich beim Erscheinen seiner früheſten Klavierkompositionen mit einem warmen Artikel in der Gazette musicale begrüßt. Als sich nun dieser unerreichte Meister musikalischer Kleinkunst nicht zum Vorteil für seine Entwickelung größeren Aufgaben, wie Symphonie und Oper, zuwandte, da war Liszt zwar kritisch genug, um mit Bedauern wahrzunehmen, wie sich hier eine feinsinnige und

liebenswürdige Begabung vergeblich abmühte, Formen auszufüllen, die ihr zu weit und zu groß waren; anderseits aber verkannte er eben so wenig, wieviel Schönes, Gutes und zum mindesten Hörenswertes selbst in einer als Kunstwerk so verfehlten Schöpfung, wie Schumanns Genoveva, stecke, und wie sehr sie eine Aufführung verdiene. Eine solche fand denn auch unter Liszts Leitung im Jahre 1853 in Weimar statt, nachdem die Oper bei ihrer Leipziger Erstaufführung 1848 entschieden durchgefallen war.

Überhaupt war der große Weimarer Meister nichts weniger als ein Vollkommenheitsfanatiker. Zu sehr war er davon überzeugt, daß das ganz Vollkommene und über jede Kritik Erhabene, wie in allen menschlichen Dingen, so auch in der Kunst als eine seltene Ausnahme und kostbare Rarität anzusehen sei, um sich nicht auch für ein Werk enthusiasmieren zu können, das nur stellenweise den höchsten Anforderungen genügt und neben unsterblichen Schönheiten auch minder Gelungenes, ja selbst ganz Verfehltes enthält.

Der zweite große Schützling unseres Meisters war der geniale Franzose Hector Berlioz. Schon das von ihm verfochtene Prinzip der Programmmusik, um dessentwillen er von konservativ gesinnten Geistern so heftig angefeindet wurde, mußte Liszt, von dem wir wissen, daß ihm eben dieses selbe Prinzip für sein gesamtes eigenes Schaffen auf dem Gebiete der Instrumentalmusik maßgebend war, zu Berlioz hinziehen. Neben, oder um genauer zu sein, nach Wagner war der Schöpfer der Harold-Symphonie ohne Zweifel derjenige zeitgenössische Musiker, dessen ganzes Wesen und Wirken Liszt am sympathischsten berührte, — wie denn auch der Weimarer Meister mit seiner eigenen künstlerischen Persönlichkeit das Mittel- und Verbindungsglied zwischen jenen beiden so verschieden gearteten Geistern darstellt und ihren Gegensatz zu der

Trias: Berlioz, Liszt, Wagner ergänzt, die uns heute als das Symbol des musikalischen Fortschritts unseres Jahrhunderts gilt.

Ja, wenn wir sehen, wie Wagner, der noch in seiner Schrift „Oper und Drama" (1851) Berlioz ziemlich einseitig und ungerecht beurteilt hatte, später immer mehr dahin gelangt, das gigantische Genie, wie das mit diesem untrennbar verbundene tragische Geschick des großen Franzosen vom Standpunkte seiner eignen höheren Kunstanschauung aus liebend zu begreifen, so gehen wir wohl nicht fehl, wenn wir Liszt als denjenigen ansehen, der die teilnahmsvolle Sympathie für Berlioz in Wagner zuerst erweckt hat. Freilich die Liebe blieb eine einseitige: Berlioz konnte es niemals über sich gewinnen, Wagner auch nur Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, ja, er verstand Liszts Wagnerbegeisterung so wenig, daß seit dessen eifrigem Eintreten für die Werke des Schöpfers von Tannhäuser und Lohengrin eine gewisse Erkaltung in seinen persönlichen Beziehungen zu dem Weimarer Meister einzutreten beginnt. Für Liszt war es begreiflicherweise nicht leicht, seine mittlere und vermittelnde Stellung zwischen den „feindlichen Brüdern" Wagner und Berlioz einzuhalten. Die Begeisterung fürWagner war ihm innerste und aufrichtigste Herzenssache, und immer mehr erblickte er in der eifrigen Pflege dieser neuen Kunst die Hauptaufgabe seiner Weimarer Dirigententhätigkeit. Er wollte darüber Berlioz auch auf dem Theater keineswegs vernachlässigen und bewies durch eine Aufführung des „Benvenuto Cellini" — die erste in Deutschland —, daß es ihm Ernst damit war. Trotzdem ließ sich, wie gesagt, das alte freundschaftliche Verhältnis zu dem französischen Tondichter nicht ganz wieder herstellen —, woran neben manchen sachlichen Hindernissen, die einer Würdigung Wagners von Seiten Berlioz' im Wege standen (Unkenntnis der deutschen Sprache, specifisch fran-

zösische Geistesrichtung u. a. m.), vor allem auch die zunehmende Verbitterung schuld war, welche dem Komponisten der phantastischen Symphonie das letzte Viertel seines Lebens immer mehr verdüsterte, und die es ihm unmöglich machte, gerade in diesem Punkte Liszt zu begreifen. Trotz mannigfacher offizieller Anerkennungen von seiten seiner Mitbürger verkannt und unverstanden, mußte er es schwer empfinden, einen neuen Stern am Kunsthimmel aufgehen zu sehen, der den Glanz seines eigenen mühsam erworbenen Ruhmes zu überstrahlen drohte, noch ehe dieser Zeit gehabt hatte, sich recht zu entwickeln und auszubreiten. Nichts macht auch ein von Natur edel geartetes Herz leichter ungerecht, als das Unglück. Und Berlioz war als Künstler wie als Mensch tief unglücklich, ja eine der tragischsten Erscheinungen der gesamten neueren Kunstgeschichte.

Schwerer noch als der geniale Franzose, der immerhin in seinem ganzen Thun und Lassen niemals die angeborene Noblesse verleugnete, ließen die Anhänger Schumanns unseren Meister seinen sträflichen Wagnerenthusiasmus entgelten. Vergessen waren die hohen Verdienste, welche sich Liszt um Schumannsche Werke (Klavierkompositionen, Manfred, Genoveva) erworben hatte, vergessen das herzliche Verhältnis, das beide Meister selbst einst verbunden hatte, vergessen, daß Schumann selbst vordem als kampflustiger Davidsbündler gegen alle Kunstphilisterei sein jugendmutiges Schwert geschwungen hatte. Die Schumannianer stellten sich selbst an die Spitze der „Philister", eifrig bedacht,

„wie sie das frohe Singen
zu Schaden könnten bringen —",

ja sie waren die Tollsten in der sich nun immer frecher entwickelnden Lisztheße.

Für alle diese Widerwärtigkeiten, Angriffe und

Feindschaften, welche ihm seine unentwegte Parteinahme für Wagner eintrug, mußte Liszt nun die innige Freundschaft, die ihn mit seinem großen Schützling verband, entschädigen. Wer den Briefwechsel der beiden Meister kennt, wer ferner weiß, mit welcher gegenseitigen künstlerischen und menschlichen Hochachtung und Verehrung sie, trotz einer späterhin eingetretenen vorübergehenden Trübung des persönlichen Verhältnisses, zeitlebens aneinander hingen, der begreift, daß eine solche Freundschaft in der That viel Bitteres vergessen, viel Widriges ertragen machen konnte. Man hat diesen Treuebund oft verglichen mit jenem anderen idealen Verhältnisse zweier unserer Größten, mit der Freundschaft Goethes und Schillers. Gewiß mit vielem Recht: manche Vergleichungspunkte sind vorhanden, ja mit einigem guten Willen könnte man diese Parallele bis ins Einzelne hinein ausführen, wobei dann einerseits Schiller und Wagner, anderseits Goethe und Liszt als korrespondierende Glieder der Vergleichung in Persönlichkeit und Geschick einander so ziemlich entsprechen würden. Doch darf man dabei das eine nicht vergessen: das Verhältnis der beiden Dichter war von Anfang an ein kühleres, gewissermaßen rein geistiges, und blieb im wesentlichen auf die gemeinsame Arbeit an der Verwirklichung verwandter Kunstideale beschränkt. Erst als Schiller dahingegangen war, findet Goethe (im Epilog zur Glocke) wirklich herzliche Töne zum Preise des toten Freundes und Genossen, erst das Gefühl des Verlustes scheint ihm, wie es so oft geschieht, die Größe des entschwundenen Besitzes ganz geoffenbart zu haben. Anders bei Wagner und Liszt. Dieses Freundschaftsverhältnis hatte sofort etwas von der warmen, ja heißen Leidenschaftlichkeit der Liebe, — was, abgesehen von der im Vergleich mit dem Dichter unmittelbareren und unreflektierteren Gefühlsnatur des Musikers vor allem auch darin begründet lag, daß in diesem

Verhältnis Liszt immer und überall der Gebende, Wagner fast ausschließlich der Empfangende war. Seinem hochherzigen Wohlthäter hatte der heimatlose Flüchtling keine andere Gegengabe zu bieten als das überwallende Gefühl grenzenloser Dankbarkeit, und je mehr sich Wagner als seines Freundes Schuldner wußte, desto mehr mußte es ihn drängen, wenigstens diesen Dankes- und Freundschaftsgefühlen, dem Einzigen, was er verschenken konnte, immer wieder neuen leidenschaftlichen Ausdruck zu geben.

Wenn ich sage, daß Liszt immer gab, Wagner fast nur empfing, so meine ich damit nicht bloß die äußeren Dienste, welche unser Meister seinem unglücklichen Freunde erwies, die pekuniäre Unterstützung, die Aufführungen seiner Werke, die schriftstellerische Propaganda u. s. w., sondern ich beziehe das vor allem auch auf das künstlerische Verhältnis der beiden. Gerade dieses ist so vielfach falsch aufgefaßt worden, daß es notwendig ist, mit einigen Worten näher darauf einzugehen. Was Wagner vor Liszt voraus hatte, der Vorteil einer theoretisch fest begründeten Kunstanschauung von genialer Einseitigkeit, gerade das kam für den Weimarer Meister fast gar nicht in Betracht. Denn soweit sich die künstlerischen Ideale der beiden großen Musiker deckten, waren sie unabhängig voneinander zu ihrer Aufstellung gelangt, und insofern konnten sie sich natürlich nicht aneinander bereichern. Dieses Gemeinsame war die Grundüberzeugung, daß einzig ihre Verbindung mit der Dichtkunst es der Musik ermöglichen könne, auf dem Wege zunehmender Individualisierung ihres Inhalts, den sie seit Beethoven betreten hatte, weiter fortzuschreiten. Indem nun Wagner gemäß seiner persönlichen Begabung, die ihn ausschließlich auf das Drama hinwies, aus dieser Grundanschauung die specielle Theorie seines „Kunstwerkes der Zukunft“ entwickelte, stellte er ein ästhetisches Ideal auf, das Liszt, dem seine

künstlerische Natur ganz andere Aufgaben (Symphonie, Lied, Oratorium, Kirchenmusik) stellte, so gut wie gar nicht gebrauchen konnte, wie ihn denn auch sein richtig und fein empfindender Instinkt die mehrmals an ihn herantretende Versuchung, gleichfalls das Gebiet der Oper zu kultivieren, stets überwinden ließ. Öfter hören wir zwar von Opernplänen: Ende der vierziger Jahre arbeitete er an einer italienischen großen Oper „Sardanapal" (nach Byron), und späterhin bot ihm Wagner seinen grandiosen Dichtungsentwurf „Wieland der Schmied" zur Komposition an. Aber zur Ausführung, beziehungsweise Vollendung dieser Pläne ist es niemals gekommen.

Dagegen hatte der Künstler Liszt anderseits etwas vor Wagner voraus, was dieser gerade an dem Punkte seiner Entwickelung, an welchem er nach Vollendung des Lohengrin angekommen war, sehr notwendig brauchen konnte: ich meine die Überlegenheit des Schöpfers der Dante-Symphonie auf rein musikalischem Gebiete.

Die Kompositionen Liszts sind trotz der früheren Entstehungszeit eines großen Teiles von ihnen dem Publikum viel später bekannt geworden als die Werke aus Wagners zweiter Lebenshälfte. Dieser äußere Umstand hat es verschuldet, daß man ganz irrigerweise einen musikalischen Einfluß Wagners auf Liszt annahm, ja den letzteren vielfach als einen Nachfolger, oder gar bloßen Nachahmer des ersteren ansah. Die Daten der Konzeption und Ausführung der epochemachenden Lisztschen Instrumentalschöpfungen widerlegen diesen Irrtum so gründlich, daß es nicht nötig ist, weiter auch nur ein Wort darüber zu verlieren. Wenn die Tonsprache in Wagners späteren Dramen der von seines Freundes symphonischen Meisterwerken vielfach so nahe verwandt ist, ja einzelne aus Wagner nur allzu bekannte Melodien und Motive uns bei Liszt wiederbegegnen, so verrät das allerdings eine

Beeinflussung, aber nicht eine solche Liszts durch Wagner, sondern umgekehrt: auch hier war Liszt der Gebende und Wagner der Empfangende. Übrigens hat dies der Bayreuther Meister selbst zu wiederholten Malen unverhohlen anerkannt. Bekannt ist ja die Anekdote, wie Wagner bei Gelegenheit der ersten Bayreuther Parsifalaufführungen an einer allzu auffallenden Stelle dem Freunde zuflüsterte: „Gieb acht, jetzt kommt etwas von dir.“ „Macht nichts“, soll Liszt geantwortet haben, „so hört man's doch wenigstens einmal.“ Und im Jahre 1856 schreibt der Schöpfer des Lohengrin an seinen Intimus, etwas hyperbolisch zwar, aber, wie ich glaube, durchaus aufrichtig und ohne die Absicht einer leeren Schmeichelei — Mangel an Selbstgefühl war ja bekanntlich durchaus nicht Wagners Sache —: „Ich lebe in der vollendetsten Einsamkeit und bedarf der Zerstreuung, worunter ich jedoch, meinem Sinne nach, nichts anderes als künstlerische Anregung verstehen kann. Diese Anregung kann mir die ganze musikalische Welt nicht geben: du einzig kannst es. Alles, was mir — namentlich als Musiker — durch Natur und mangelnde Ausbildung versagt geblieben ist, kann mir — durch Mitteilung — niemand ersetzen als du. Ohne diese Anregung aber müssen meine geringen musikalischen Fähigkeiten (!) ihre Ergiebigkeit verlieren; ich werde unlustig, mühsam und schwerfällig“ u. s. w. Endlich an einer anderen Stelle des Briefwechsels: „Ich bezeichne dich als Schöpfer meiner jetzigen Stellung. Wenn ich komponiere und instrumentiere, denke ich immer nur an dich, wie dir dies und das gefallen wird. An meinen neuen Arbeiten hast du mir bestimmt geholfen! Deine drei letzten Partituren sollen mich wieder zum Musiker weihen für den Beginn meines zweiten Aktes (Siegfried), den dies Studium einleiten soll.“

Als Wagner der Person und dem künstlerischen Schaffen

Liszts näher trat, hatte er seine dramatischen Kunstwerke bis zum Lohengrin vollendet, die grundlegenden theoretischen Schriften (Das Kunstwerk der Zukunft, Oper und Drama, Eine Mitteilung an meine Freunde) waren abgefaßt, und eben ging der Meister daran, mit der Ausführung des Riesenplanes seines „Ring des Nibelungen“ zu beginnen, welche Arbeit er dann, wie bekannt, nach Vollendung des halben Siegfried abbrach, um sie erst nach dem Tristan und den Meistersingern wieder aufzunehmen. Betrachten wir nun die Wagnerschen Werke vor und nach der Bekanntschaft mit Liszt, also einerseits: Rienzi, Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, anderseits: Tristan, Meistersinger, Ring, Parsifal, als rein musikalische Kunstgebilde, so zeigt schon der flüchtigste Blick, daß wir mit den ersten Takten des Tristanvorspiels geradezu in eine neue Welt eintreten. Zwischen dem Lohengrin und dem Tristan gähnt eine Kluft, und es ist ganz unmöglich zu denken, daß derselbe Komponist ohne fremden Einfluß und allein auf dem Wege selbständiger Entwickelung sich innerhalb weniger Jahre eine von seiner früheren Ausdrucksweise so verschiedene musikalische Sprache angeeignet habe. Es ist durchaus kein barer Unverstand, wenn man von solchen, die bei der Beurteilung der Wagnerschen Werke einzig und allein die Musik im Auge haben, so häufig zu hören bekommt: nur bis zum Lohengrin könnten sie „mitmachen“, der spätere Wagner, vom Tristan ab, sei ihnen ungenießbar, — oder aber von moderner Gesinnten: erst nach dem Lohengrin fange Wagner an „interessant“ zu werden, die früheren Werke seien doch eigentlich schon recht „veraltet“. Daß dergleichen Urteile nicht allzu viel Verständnis verraten für das, worauf es bei Wagner eigentlich einzig und allein ankommt, darüber ist kein Wort zu verlieren. Trotzdem glaube ich, daß es kein leerer Wahn, sondern eine thatsächliche und faktisch erfahrene Empfindung ist, was

aus ihnen spricht. Der Komponist des Tristan ist ein von dem Schöpfer des Lohengrin durch und durch und von Grund aus verschiedener Musiker, — und wer in der musikalischen Atmosphäre, welche die früheren Werke Wagners zum Reifen brachte, aufgewachsen war, der mußte, um den Tristan musikalisch zu verstehen, eine neue Sprache lernen, — was begreiflicherweise manchem älteren Herrn sehr schwer oder auch ganz unmöglich wurde. Umgekehrt erleben wir es jetzt gar nicht selten, daß junge Leute voll Verachtung auf die früheren Schöpfungen Wagners herabsehen, aus keinem anderen Grunde, als weil die musikalische Sprache, die der Meister in den Werken seiner ersten Lebenshälfte spricht, ihnen ebenso trivial und alltäglich vorkommt, als sie ihren Vätern fremd und ungewohnt erschienen war. Diese ganz neue musikalische Ausdrucksweise, zu deren Charakteristik wir, ohne uns in technisches und allein dem Fachmusiker verständliches Detail einzulassen, hier nur das eine sagen können, daß sie das specifisch Moderne unserer heutigen Musik ausmacht, finden wir zuerst vollständig ausgebildet in den Kompositionen Liszts, und zwar schon in denjenigen, welche längst konzipiert und ausgeführt waren, bevor noch Wagner auch nur eine einzige Note seiner Nibelungen oder seines Tristan niedergeschrieben hatte. Es leidet daher keinen Zweifel, daß der große Dramatiker an der Hand seines genialen Freundes den entscheidenden und epochemachenden Schritt in das neue Wunderland der modernen Musik ausgeführt hat. Liszt ging voran und Wagner folgte. Liszt war der Entdecker und Pfadfinder, dem es mit seiner Entdeckung ganz ähnlich erging wie dem Kolumbus mit Amerika. Einem anderen, später Gekommenen blieb die Ehre vorbehalten, dem neu gefundenen Lande seinen Namen zu geben, eine Ehre, die eigentlich und von Rechts wegen ihm allein gebührt hätte.

Daß Liszt allen seinen musikalischen Zeitgenossen, auch dem Größten unter ihnen, so weit voraus war, verdankt er nicht allein seiner phänomenalen künstlerischen Begabung, sondern vor allem auch seinem besonderen Entwickelungsgange, speciell der Beeinflussung durch drei mächtige, untereinander sehr verschiedenartige äußere Eindrücke, die er während seines langjährigen Pariser Aufenthaltes aus erster Hand empfing und in seinem eigenen Schaffen späterhin zu einer individuellen Einheit zu verarbeiten wußte. Ich nenne die Namen derer, von denen diese drei Einflüsse ausgingen: es ist Hector Berlioz, Frédéric Chopin und François Josephe Fétis. Diese drei Männer hatten, die beiden ersten als schaffende Künstler, der letztere als namhafter Theoretiker, zuerst die Notwendigkeit eines Fortschrittes der Musik über die Errungenschaften ihrer sogenannten klassischen Periode hinaus vertreten und mit allem Nachdruck geltend zu machen gesucht, — Berlioz als „Erfinder" des neuen Stilprinzips der „Programmmusik" und kühner Neuerer, namentlich auf dem Gebiete der Instrumentationskunst, Chopin als der eigentliche Vater der modernen Chromatik und Enharmonik, und endlich Fétis als geistvoller Harmoniker und Verfechter der „freien Tonalität", im Gegensatz zu dem alten, von der Tonleiter ausgehenden rein diatonischen Tonartbegriff.

War so Liszt rein musikalisch seinem großen Freunde gegenüber unzweifelhaft der weiter Fortgeschrittene und Reifere, so soll damit nicht geleugnet werden, welch kräftigen Impuls auch seinerseits wieder das gesamte künstlerische Schaffen unseres Meisters durch das leidenschaftlich vorwärts stürmende Naturell und die abgeschlossenere Kunstanschauung Wagners im allgemeinen empfing, so wenig Liszt auch gemäß seiner specifischen Begabung die ästhetischen Theorien des genialen Dramatikers sich im einzelnen zu eigen machen konnte. Einen ebenbürtigen Mitkämpfer und

Weggenossen auf dem beschwerlichen Pfade seiner Erdenpilgerschaft zu finden, ist für das Genie noch jederzeit eine der allerköstlichsten Himmelsgaben gewesen, — und Liszt war der letzte, der die mächtige Förderung, die ihm in dieser Beziehung durch Wagner zu teil wurde, nicht stets dankbar anerkannt und gesegnet hätte. „Es giebt", sagt er in einem Nachtrag zu seinem Testament vom September 1860, „in unserer zeitgenössischen Kunst einen Namen, der jetzt schon ruhmreich ist und der es immer mehr und mehr werden wird — Richard Wagner. Sein Genius ist mir eine Leuchte gewesen; ich bin ihr gefolgt — und meine Freundschaft für Wagner hat immer den Charakter einer edlen Leidenschaft beibehalten."

Es bleibt uns noch eine Seite der Weimarer Thätigkeit Liszts zu beleuchten übrig, die noch weniger als sein kompositorisches Schaffen vom großen Publikum gewürdigt wurde, ja demselben selbst heute noch kaum bekannt ist. Es ist der Schriftsteller Liszt, den wir etwas genauer betrachten wollen. Daß es sechs Bände gesammelter Schriften von Franz Liszt giebt, und daß diese Schriften eine Fülle des Anregenden und Bedeutenden enthalten, davon haben auch solche, denen das anderweitige Wirken unseres Meisters nicht ganz fremd geblieben ist, oft kaum eine Ahnung. Liszts Schriften liegen in einer von Lina Ramann besorgten Gesamtausgabe (1880—1883) vor, und wenn auch der Preis dieser Ausgabe unverhältnismäßig hoch ist, so beweist doch der Umstand, daß auch in öffentlichen Bibliotheken die Nachfrage nach Liszt keine sonderlich rege ist, daß die Eigentümlichkeit dieser Schriften selbst ihrer Verbreitung im Wege gestanden haben muß.

Dem ist nun, wie ich glaube, in der That so. Nicht als ob Liszt etwa schwerverständlich schriebe und überhaupt nur von der kleinen Minderzahl der an ernsthafte und anstrengende Denkarbeit Gewöhnten goutiert werden könnte. Im Gegenteil: er schreibt allgemeinverständlich und populär im besten Sinne des Wortes, geistvoll, anregend, gewandt und elegant, ohne die beengenden Fesseln einer schulmäßigen Systematik, frei von aller gelehrten Pedanterie und zünftigen „Fachsimpelei", und auch als Schriftsteller verrät er immer und überall den feinen Weltmann, der er gewesen ist. Dagegen ist dem Lisztschen Stil oft der Vorwurf gemacht worden, er sei allzu überschwenglich, phrasenhaft und bombastisch. So sehr nun dieser Vorwurf als solcher unberechtigt ist, so liegt ihm doch etwas Thatsächliches zu Grunde, etwas, was den unbefangenen Genuß der Lisztschen Schriften, und zumal einem deutschen Publikum, in hohem Maße erschweren mußte.

Man erinnere sich, daß das Fundament der litterarischen Bildung unseres Künstlers auf der in früher Jugend erworbenen innigen Vertrautheit mit der französischen Sprache und dem französischen Schrifttum beruhte. Und mit wie großem Erfolge er sich auch im Laufe seines arbeitsreichen Lebens bemühte, durch eindringendes Studium der italienischen, englischen und deutschen Litteratur sich eine wahrhaft universale Bildung zu erwerben, — die französische Sprache blieb die einzige, die er in dem Maße beherrschte, daß er sich ihrer als Mitteilungsorgan seiner eigenen Gedanken mit Leichtigkeit bedienen konnte. Er schrieb nur französisch, — aber, wenigstens nachdem er seinen Wirkungskreis ganz nach Weimar verlegt hatte, hauptsächlich für das deutsche Publikum. So kam es, daß ein großer Teil seiner litterarischen Arbeiten in ihrer ursprünglichen und eigentlichen Originalgestalt gar nicht bekannt geworden ist.

Sobald das Manuskript fertiggestellt war, wurde es ins Deutsche übersetzt und in der Übersetzung veröffentlicht. Ja, teilweise sind die französischen Originale Liszts gar nicht mehr vorhanden.

Nun hatte der Meister zwar gerade in Weimar an dem genialen Dichterkomponisten Peter Cornelius einen gewandten und feinsinnigen Übersetzer. Aber weder ihm, noch der späteren Bearbeiterin seiner Übersetzungen, Lina Ramann, ist es gelungen, eine allen Ansprüchen genügende deutsche Form für die Lisztschen Gedanken zu finden. Vielleicht ist dies auch gar nicht möglich. Denn was von Werken der Poesie allgemein bekannt und zugestanden ist, daß sie sich in einem gewissen höchsten Sinne überhaupt nicht übersetzen lassen, daß jede Übertragung in eine fremde Sprache, so meisterhaft sie auch ausgeführt sein möge, am Originale gemessen mangelhaft und ungenügend sein und bleiben muß, — das gilt in gewissem Sinne auch von Prosaschriften, wenn diese entweder in Stil und Diktion sich mehr oder minder der poetischen Form annähern, oder auch wenn die Individualität des Schriftstellers mit dem Geist der Sprache, in der er schreibt, so enge verwachsen ist, daß er gleich von Anfang an so zu sagen in ihr gedacht hat, wenn seine Ideen schon das Gepräge dieser Sprache trugen, noch ehe sie überhaupt ausgesprochen wurden.

Beides war nun bei Liszt in hohem Maße der Fall. Einerseits dachte er französisch, insofern seine ganze Ideenwelt in dem Geiste der französischen Sprache ihre begrifflichen Wurzeln hatte, anderseits brachte es schon das Thema seines Schriftstellerns, die Musik, mit sich, daß er des öfteren gezwungen war, den trockenen Ton nüchterner Auseinandersetzung und abstrakt logischer Beweisführung durch die gehobenere Sprache des Poeten zu ergänzen und zu vertiefen: denn so leicht es ist, die Rolle des

ruhigen und kalten Berichterstatters und Analytikers durchzuführen, wenn man sich von vornherein auf die formale Außenseite der Musik beschränkt, so unmöglich dürfte es sein, auf das innere Wesen und die lebendige Seele der Tonkunst auch nur hinzudeuten — und darauf kam es Liszt gerade an —, ohne in jene Ausdrucksweise zu verfallen, die der alles Enthusiasmus unfähige Banause als Schwärmerei, Ueberschwenglichkeit und Schwulst zu diskreditieren liebt.

Dazu kommt noch, daß die französische Sprache, an und für sich schon ein im höchsten Maße rhetorisches und phraseologisches Idiom, gerade zu der Zeit, als Liszt die entscheidenden Jugendeindrücke von ihr empfing, durch die Schriftsteller der sogenannten „romantischen Schule" in eine einseitige, wenn auch als „Reaktionserscheinung" sehr wohl begreifliche, Entwickelung eben nach der Seite des Gefühlsüberschwanges und der Empfindungsschwelgerei hin gedrängt worden war. Ähnliche Eigentümlichkeiten, wie die, welche z. B. einen Victor Hugo in deutscher Übersetzung mitunter einfach ungenießbar machen, haben nun, wie ich glaube, auch der Würdigung der Lisztschen Schriften in Deutschland geschadet und ihre Verbreitung verhindert.

Will man diese also gerecht beurteilen, so darf man nie vergessen, daß es Übersetzungen sind, was wir da vor uns haben, und zwar Übersetzungen aus dem Französischen eines Schriftstellers, der unter dem Banner des Romanticismus seine litterarische Schule durchgemacht hatte. Daß nun diese Jugendeindrücke bei Liszt so fest und lange haften geblieben sind, daß er den eigentümlich poetisierenden Stil der Romantiker zeitlebens beibehalten hat, das erklärt sich nicht allein aus dem bestimmenden und untilgbaren Einflusse alles dessen, was man in jungen Jahren erlebt und erlernt hat, sondern vor allem auch daraus, daß diese Art der Ausdrucksweise dem Gegen-

stande, welchem Liszts Schriften ohne Ausnahme gewidmet sind, der Musik, in besonders hohem Grade angemessen und entsprechend war.

Denn für die sprachlichen Bestrebungen der Romantiker, der französischen wie der deutschen, ist es charakteristisch, daß sie sich bemühen, das Ausdrucksvermögen der Wortsprache vorzugsweise nach der Seite hin auszudehnen, wo die Sprache mit der Musik verwandt ist, daß sie mit Worten gleichsam musikalische Wirkungen zu ermöglichen suchen. Das Musikalische in Denk- und Ausdrucksweise der Romantiker mußte den Musikschriftsteller ganz besonders anziehen, — und daß sein Stil nicht trocken und nüchtern sein konnte und durfte, das lag schon von vornherein in der Aufgabe, die er sich gestellt hatte, begründet. Hatte er doch über das zu schreiben, was, wie Richard Wagner einmal sagt, gerade „deshalb Musik geworden war, weil es sich nicht aussprechen läßt".

Berücksichtigt man nun gebührenderweise diese in der Natur seines Gegenstandes gelegenen Schwierigkeiten, wie jene anderen Unzukömmlichkeiten, die sich daraus ergaben, daß Liszts deutsche Schriften Übersetzungen aus dem Französischen sind, so wird man keinen Augenblick anstehen, unserem Meister den Ehrentitel eines Musikschriftstellers allerersten Ranges zuzuerkennen, dessen Vorzüge und Verdienste so groß und unbestreitbar sind, daß, wer nicht gerade ein eingefleischter Nüchternheitsfanatiker ist, ganz gern die oben erklärten Eigentümlichkeiten mit in Kauf nimmt, und man wohl begreift, daß ein Mann wie Lamartine, nachdem er Liszts erste schriftstellerische Versuche kennen gelernt hatte, sagen konnte: „Ich halte es für ein Verbrechen, wenn sich Liszt nicht ausschließlich diesem Fache widmet!"

Was Liszt vor der großen Mehrzahl aller derer, die jemals über Musik geschrieben haben, auszeichnet, ist, daß

er an sein Thema nicht von außen herantritt, sondern den kühnen Versuch macht, das innere seelische Erlebnis dem Leser zu übermitteln, oder doch wenigstens anzudeuten, in welches musikalische Eindrücke sich sofort umsetzen, wenn sie nicht zum einen Ohr hinein und zum andern wieder hinausgegangen sind. „Deinen Stil", schreibt im Jahre 1852 Wagner an seinen Freund, „kann derjenige nicht begreifen, der die Musik nicht begreift. Wie du aber die Empfindungen genau und scharf mit Worten auszudrücken weißt, die eben nur die Musik in uns zu erregen vermag, dies erfüllt jeden mit Entzücken, der eben jene Empfindungen fühlte, für sie aber noch keine Worte fand." Tonwerke und Tondichter sind ihm nicht tote Objekte, an die er mit dem kritischen Seciermesser des Kunstanatomen herantritt, sondern ein Lebendiges und Persönliches, keine erstarrten Petrefakte, die nur zu etiquettieren und klassifizieren wären, sondern beseelte Organismen, denen er die volle Liebe seines großen Herzens entgegenbringt. Überall dringt er darauf, das specifisch Musikalische, das den Wirkungen der Tonkunst allein Eigentümliche und, handelt es sich um einzelne Erscheinungen der Musikgeschichte, das, was gerade sie vor andern auszeichnet, das Charakteristische an ihnen in Worte zu bannen, — ein großer Vorzug, wenn man sich vergegenwärtigt, daß es nicht wenige hochgepriesene Musik-Schriftsteller giebt, die kaum anders hätten schreiben können, als sie es gethan haben, wenn sie taub gewesen wären, oder statt in der Gegenwart etwa zu der Zeit des Mönches Hucbald gelebt hätten.

Gehen wir an eine nähere Betrachtung der einzelnen von Liszt schriftstellerisch behandelten Gegenstände heran, so fallen uns unter seinen Arbeiten zunächst zwei schon durch ihren äußeren Umfang auf: das Buch über Chopin und das über die Zigeunermusik. „Frédéric Chopin",

französisch im Jahre 1852, in deutscher Übersetzung von La Mara 1880 erschienen, ist nichts weniger als eine Biographie, die der Titel vielleicht erwarten ließe; vielmehr geht diese Schrift lediglich darauf aus, die Eigentümlichkeit des Chopinschen Schaffens und den individuellen Charakter seiner Werke einerseits aus der Persönlichkeit des Künstlers selbst, anderseits aus der Natur der polnischen Rasse und ihrer nationalen Musik zu erklären und zu deuten. Wer in diesem Buche biographische Daten und historische Notizen sucht, wird ebenso enttäuscht sein, als es den entzückt, der mit poetischem Sinne, ich möchte sagen mit dem Herzen, nicht bloß mit dem Verstande zu lesen weiß. Dem mächtigen künstlerischen Einflusse, den Chopins Musik auf seine eigene Entwickelung ausgeübt, wie dem romantischen Zauber, der von dem polnischen Volke und seinem nationalen Unglück ausstrahlt, und den er in der Person der Fürstin Wittgenstein selbst an sich erlebt hatte, setzte Liszt in diesen Blättern ein gemeinsames, unvergänglich schönes Denkmal der Liebe und Dankbarkeit.

Die zweite größere und selbständige schriftstellerische Arbeit Liszts, das Werk „Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie“ erschien französisch im Jahre 1859, in deutscher und ungarischer Übersetzung, erstere von Peter Cornelius, 1861. Mit dem Plane, jener eigentümlich exotischen Tonkunst, die wir „ungarisch“ zu nennen uns gewöhnt haben, eine eingehendere Untersuchung zu widmen, hatte sich der Meister schon lange getragen und zu diesem Zwecke ausgedehnte litterarische Studien gemacht, wie auch seine Aufenthalte in Ungarn, Rußland und Spanien dazu benutzt, Erkundigungen und Nachfragen anzustellen, lokale Traditionen zu sammeln, und was dergleichen Vorarbeiten mehr sind. Wie alle Schriften Liszts, ist auch das Zigeunerbuch stilistisch durchaus im leichten Unterhaltungs-

tone des populären Essays gehalten, und ein flüchtiger Leser wird kaum gewahr werden, wieviel Arbeit und welch reiche Kenntnisse es birgt. Der Grundgedanke, von dem Liszt ausgeht, und der schon im Titel seines Werkes ausgesprochen wird, ist der, daß die sogenannte „ungarische" Musik nicht magyarischen, sondern zigeunerischen Ursprunges ist, daß die Zigeunermusik bei den Ungarn zwar ihre vornehmste Heim- und Pflegestätte gefunden habe, unmöglich aber von diesen als ihre eigene magyarische Nationalmusik in Anspruch genommen werden könne. Diese Ansicht erregte bei dem extrem chauvinistischen Charakter des ungarischen Volkes Anstoß und Entrüstung, ein Erfolg seines Buches, den Liszt weder beabsichtigt, noch erwartet hatte. Der Flut von Erwiderungsschriften gegenüber, die seine Publikation hervorrief, bewährte er die ihm eigene Resignation und milde Toleranz, indem er auf jeden Angriff nur mit Schweigen, oder, kam er von befreundeter Seite, mit entschuldigendem Entgegenkommen antwortete. Was die strittige Sache selbst anbelangt, so dürfte das bestimmte Zeugnis des Sanskritforschers Bühler, welcher aus eigener Erfahrung berichtet, daß die den Zigeunern am nächsten verwandten indischen Völker, die Darden und Kafirs, Tanz und Musik leidenschaftlich lieben, wie auch daß die Melodien, die noch heute an indischen Fürstenhöfen von heimischen Künstlern vorgetragen werden, genau den ungarischen Csárdás gleichen, die Frage endgültig zu gunsten Liszts entschieden haben. Einerseits ein wichtiger Beitrag zur Volkskunde des Zigeunertums von bleibendem wissenschaftlichen Wert, bildet das Buch anderseits die litterarische Ergänzung zu Liszts „Ungarischen Rhapsodien", die Ausführung des Gedankens, wieso ein Volk, dem seine tiefe Abneigung gegen jegliche Kultur und Civilisation es verwehrt hatte, sich in irgend einer anderen nützlichen oder schönen Kunst auszuzeichnen, gerade darauf verfallen mußte,

das einer jeden Rasse angeborene Bedürfnis nach einem Nationalepos, d. h. nach einem Gedichte, das von den Leiden und Schmerzen, den Freuden und Wonnen des Volkes als solchen und in seiner Gesamtheit singt, auf dem Wege der Ausbildung einer ganz eigentümlichen, rein instrumentalen Nationalmusik zu befriedigen.

Von den übrigen Schriften Liszts können hier nur, um eine ungefähre Vorstellung von ihrem reichen Inhalte zu geben, die Sammeltitel, unter welchen sie später vereinigt wurden, angeführt werden. Es sind: I. Essays und Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst. (Aus der Pariser Zeit und von der ersten italienischen Reise.) II. Dramaturgische Blätter. 1. Abteilung: Essays über musikalische Bühnenwerke und Bühnenfragen, Komponisten und Darsteller. 2. Abteilung: Richard Wagner. III. Aus den Annalen des Fortschritts. Konzert- und kammermusikalische Essays. IV. Streifzüge. Kritische, polemische und zeithistorische Essays. (Letztere drei Sammlungen Früchte seiner Weimarer Thätigkeit.) Als besonders bedeutend seien noch ausdrücklich hervorgehoben die Aufsätze über Wagner, die auch heute noch, wo die Wagner-Litteratur bereits ins Unermeßliche angewachsen ist, zu dem Allerbesten, weil zu dem ganz wenigen wirklich Guten und Lesenswerten gehören, das über den Bayreuther Meister geschrieben wurde, — und die brillante Arbeit über „Berlioz und seine Harold-Symphonie", eine geistvolle ästhetische Studie über Wert und Berechtigung der Programmmusik im allgemeinen und der Berliozschen Werke im besonderen.

Ergänzt werden die Liszt'schen Schriften durch eine große Anzahl zum Teil noch unveröffentlichter Briefe, von denen die an Richard Wagner (Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, zwei Bände, 1887) und die (französisch geschriebenen) an seine vertraute Freundin Frau Agnes

Street-Klindworth aus den Jahren 1855—1886 (Franz Liszts Briefe an eine Freundin. Herausgegeben von La Mara, 1894) die inhaltlich wertvollsten sein dürften.

Daß die Zeit der Weimarer Thätigkeit Liszts ebenso arm an äußeren „Erlebnissen" sein mußte, als sie reich war an künstlerischer Arbeit auf all den Gebieten, die wir in diesem Kapitel kurz zusammenzufassen suchten, versteht sich eigentlich von selbst. Auch in dieser Beziehung bildet sie den strikten Gegensatz zu den Virtuosenjahren, auf die sie folgte. Die Premièren der von ihm einstudierten Werke, die Musikfeste, an denen er teilnahm, die spärlichen Aufführungen seiner eigenen Werke, sie bildeten die großen „Ereignisse" seines Lebens, das sonst ziemlich still dahinfloß. Ich beschränke mich darauf, die wichtigsten dieser Daten anzuführen. Gleich der erste Winter von Liszts Weimarer „Engagement" brachte die Aufführung des „Tannhäuser" (16. Februar 1849), dem im darauffolgenden Jahre (28. August 1850) der „Lohengrin", dieser überhaupt zum allererstenmale, sich anschloß. Gleichzeitig veröffentlichte der Meister, zur Erläuterung und Ergänzung seiner künstlerischen That, die beiden begeisterten Aufsatzreihen über die dargestellten Wagnerschen Opern im Journal des Débats, welche späterhin den Grundstock der zweiten Abteilung seiner „Dramaturgischen Blätter" bildeten. Unterdessen waren auch die persönlichen Beziehungen zu Wagner, der sich auf seiner Flucht aus Dresden im Mai 1849 vorübergehend in Weimar aufgehalten hatte, angeknüpft, und als auch „Der fliegende Holländer" herausgebracht war, veranstaltete Liszt eine ganze „Wagner-Woche", in der die drei Werke hintereinander zu Gehör kamen, — der erste „Wagner-Cyklus", der überhaupt stattgefunden hat. Unter heftigem Für und Wider gingen diese Aufführungen vor sich, und bald entbrannte auf der ganzen

Linie der Kampf um die „Zukunftsmusik", in welchem die von Schumann begründete „Neue Zeitschrift für Musik" unter ihrem nunmehrigen Herausgeber, dem energischen und geistvollen Franz Brendel, das Organ der Fortschrittspartei wurde. Neben Wagner war es, wie schon gesagt, namentlich Berlioz, für den Liszt eine eifrige Propaganda entfaltete. Im März 1852 kam sein „Benvenuto Cellini" auf der Weimarer Hofbühne zur Darstellung (erste Aufführung in Deutschland) und im November desselben Jahres folgte der französische Tondichter einer Einladung Liszts, um persönlich eine größere Anzahl seiner Werke in Weimar zu dirigieren. Einige weitere mehr oder minder bedeutende Neueinstudierungen und -aufführungen dramatischer Werke seien bloß aufgezählt: Raffs „König Alfred" (1851), Schumanns Musik zu Byrons „Manfred" (1852), Schuberts „Alfons und Estrella" (1854), Rubinsteins „Die sibirischen Jäger" (im selben Jahre), Sobolewskys „Comala" (1858), Peter Cornelius' komische Meisteroper „Der Barbier von Bagdad" (im selben Jahre) u. a. m.

Von wichtigeren Musikfesten, die Liszt durch seine Anwesenheit oder Mitwirkung auszeichnete, seien namentlich erwähnt das zu Ballenstedt (1852), bei welchem Hans von Bülow zum erstenmale als Klavierspieler öffentlich auftrat, das zu Karlsruhe (1853), nach welchem die Gegner des Meisters einen unter seiner Direktion passierten Unfall dazu benutzten, seine Dirigentenbefähigung anzuzweifeln, was Liszt veranlaßte, jenen Brief „Über das Dirigieren" zu veröffentlichen — es war das einzige Mal, daß er sich selbst gegen einen Angriff verteidigte —, in welchem er die Aufgabe des Kapellmeisters in dem bekannten Satze zusammenfaßte: „Wir sind Steuerleute, keine Ruderknechte", — und endlich das Niederrheinische Musikfest zu Aachen im Jahre 1857, nach welchem eigentlich erst die „organisierte" Liszt-Hetze so recht losging. Ferdinand

Hiller, der damalige rheinische Musikpapst, schrieb sofort an den ihm persönlich befreundeten Meister einen kränkenden Brief, in dem er erklärte, daß er in den musikalischen Bestrebungen mit Liszt nicht allein nicht übereinstimme, sondern es nachgerade für seine Pflicht halte, ihm darin mit allen Kräften entgegenzutreten, und bald darauf folgte jener schon früher erwähnte taktlose Absagebrief des dem Meister noch kurz zuvor schwärmerisch ergebenen Joachim. Die Parole war ausgegeben, die Gegner hatten sich von ihrer anfänglichen Verwirrung erholt, sie hatten ihre Scharen gesammelt und den gemeinsamen Feind erkannt.

Alle die, für welche das bequeme Fortduseln im gewohnten Geleise des Althergebrachten, die Unterdrückung jedes Fortschrittes, welcher Art er immer sei, Lebensfrage ist, wandten sich nun einmütig gegen Liszt und seine Schöpfungen, — und schon ihre bedeutende numerische Überlegenheit sicherte ihnen wenigstens einen vorübergehenden Sieg. Unnütz wäre es, dabei näher zu untersuchen, wieviel von der Animosität gegen Liszt, die bald unentbehrliches Requisit eines jeden „guten" deutschen Musikers wurde, auf Rechnung von Neid und purer Bosheit zu setzen, wieviel der Unfähigkeit und Verständnislosigkeit der „Vielzuvielen" zu gute zu halten ist. Genug, Liszt blieb von den deutschen Konzertsälen ausgeschlossen, und dieser „Boykott" dauerte im großen und ganzen bis zum Tode des Meisters an.

Mehr als man jemals aus seinem eigenen Munde erfahren hat, litt Liszt unter diesen Mißhandlungen. Er wollte ja keineswegs, daß man seine Sachen mit kritikloser Bewunderung aufnehme; aber daß man die Ehrlichkeit und den Ernst seiner Bestrebungen anerkenne, das glaubte er verlangen und erwarten zu können, — und je weniger seine milde und tolerante Natur es ihm erlaubte, auf Angriffe und Verfolgungen so zu erwidern, wie es eigentlich doch einzig am Platze ist, nämlich mit der unver-

blümten Derbheit und schneidigen Rücksichtslosigkeit eines Wagner, je mehr er in geduldiger Resignation der Sache ruhig ihren Lauf ließ, unfähig, für sich selbst etwas zu thun, — er, der so viel Thatkraft zu entfalten wußte, wenn es galt, für die Sache eines anderen einzutreten, — desto schmerzender mußte die Wunde werden, die an seinem Herzen nagte. Ist es ja doch nicht bloß, ja nicht einmal auch nur vorzugsweise der Egoismus des Ehrgeizes, was es den echten Künstler so bitter empfinden läßt, wenn auch die geringste Anerkennung seinem Streben versagt bleibt, sondern, wie er sich selbst mit all seinem Wollen und Wirken im Dienste eines Höheren, Überpersönlichen weiß, fühlt er in seinem Werke immer auch gleichzeitig jene Ideale verworfen und beleidigt, die ihm nicht nur sein Ein und Alles sind, sondern ein edelstes und erhabenstes Gut der ganzen Menschheit.

So wenig als dem Künstler, blieb es dem Menschen Liszt erspart, den Becher des Leidens bis zur Neige zu leeren. Die Hoffnung, welche die Fürstin Wittgenstein veranlaßt hatte, aus Rußland zu fliehen und ihrem Freunde nach Weimar zu folgen, — daß es ihr nämlich in kurzer Frist gelingen werde, nach gelöster erster Ehe die kirchliche Einwilligung zu einer neuen Vermählung zu erlangen, erwies sich als trügerisch, und so blieb denn dem Meister auch sein höchster persönlicher Lebenswunsch versagt, sich mit derjenigen dauernd zu verbinden, der er sein ganzes Herz geweiht hatte, — ja seine Lage wurde nachgerade peinlich infolge der schiefen Stellung, in welche die Fürstin um so mehr geriet, je länger seinem Verhältnis zu ihr die Sanktionierung durch Staat und Kirche vorenthalten blieb.

Undankbarkeit von seiten Weimars kam zu alledem noch hinzu. Der Großherzog, nicht damit zufrieden, musikalische Bestrebungen allein und einseitig zu fördern, hatte im Jahre 1857 Franz Dingelstedt als Inten-

danten an seine Hofbühne berufen, um auch für die Pflege der Litteratur und des gesprochenen Dramas eine anerkannte Autorität zu besitzen. Das war schon an und für sich ein Fehler. Denn wollte das kleine Weimar wirklich etwas im Kunstleben der Zeit bedeuten, so mußte es seine naturgemäß nur schwachen Kräfte auf einen Punkt konzentrieren, nicht aber dieselben zersplittern. Statt also die Liszt'schen Pläne mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln energisch zu unterstützen, schuf man eine unnütze Rivalität zwischen Oper und Schauspiel, und weil man es nicht verstand, sich auf weniges zu beschränken, erreichte man gar nichts. Verschärft wurde diese Rivalität dadurch, daß Dingelstedt sich alsbald an die Spitze der mehr oder minder heimlich ihre Wühlarbeit verrichtenden Liszgegnerschaft stellte und ein eifriges Intriguenspiel gegen den Meister inszenierte. So wurde dessen Stellung immer unhaltbarer, und als im Dezember des Jahres 1858 Cornelius' entzückender „Barbier von Bagdad" von dem Publikum in schroffer und verletzender Form abgelehnt wurde, zog sich Liszt, zunächst wenigstens vom Theater, gänzlich zurück. Mittlerweile waren auch musikalische Interessen anderer Art in Liszt immer mehr hervorgetreten. Durch den Auftrag, den er Mitte der fünfziger Jahre erhalten hatte, für die Einweihung der Kathedrale von Gran in Ungarn eine große Festmesse zu schreiben, wurde er zum ersten Male veranlaßt, mit einem größeren Werke sich demjenigen Kunstgebiete zuzuwenden, das er in den späteren Jahren seines Lebens fast ausschließlich kultiviert hat. Am 31. August 1856 wurde die „Graner Festmesse" in feierlicher Weise unter des Komponisten Leitung aufgeführt. Dadurch erhielt des Künstlers schon früh hervorgetretene und nie ganz erloschene Begeisterung für kirchliches und geistliches Leben neue Nahrung, was sich schon darin aussprach, daß er bei dieser Gelegenheit

dem Franziskaner-Orden als Laienbruder (Tertiarier) beitrat. Immer bestimmter und verlockender tauchte eine neue künstlerische Aufgabe vor den Augen des Meisters auf, eine Aufgabe, von der er wußte, daß sie, wenn überhaupt, nur von ihm allein gelöst werden könne: die Reformierung der so tief gesunkenen katholischen Kirchenmusik. Der Wunsch, die Angelegenheit seiner ehelichen Verbindung mit der Fürstin Wittgenstein, zu der schließlich nur noch der päpstliche Konsens fehlte, an Ort und Stelle persönlich betreiben zu können, verband sich mit dieser neuen künstlerischen Aufgabe, um ihn seine Blicke nach dem Mittelpunkt der katholischen Christenheit, nach Rom, lenken zu lassen, wohin ihm die Fürstin schon vorangegangen war. Im Jahre 1861 kehrte er Weimar den Rücken und siedelte nach der Tiberstadt über, nachdem noch im Jahre zuvor (1860) größere Ehrungen, die ihm von seiten des Hofes und der Bevölkerung Weimars zu seinem Geburtstage erwiesen wurden, ihm wenigstens eine äußerliche Genugthuung für so manche erlittene Unbill und Undankbarkeit bereitet hatten.

Die Fortführung des Kampfes um die neue Richtung in der Musik blieb dem „Allgemeinen Deutschen Musikverein“ vorbehalten, der unter dem Ehrenvorsitz Liszts im Jahre 1859 gegründet worden war. Dieser wurde nun der Mittelpunkt aller der künstlerischen Bestrebungen in Deutschland, die der Meister fortan nicht mehr persönlich vertreten konnte. Man muß sagen, daß der Verein, wenigstens in den ersten Jahren seines Bestehens, diese seine Aufgabe auch durchaus würdig gelöst hat. Aber wie es immer zu gehen pflegt mit derartigen Vereinigungen, die zu viele heterogene Elemente enthalten, um eine gerade Richtung längere Zeit hindurch festhalten zu können, so wich auch der „Allgemeine Deutsche Musikverein“ je länger, desto mehr von der ihm durch seinen intellektuellen

Gründer vorgezeichneten Bahn ab und verlor damit von Jahr zu Jahr von seiner ursprünglichen Bedeutung.

Ziehen wir die Summe von Liszts Weimarer Thätigkeit, insofern sie sich nicht auf eigene Schöpfungen erstreckte, die wir schon früher eingehend gewürdigt haben, so muß gesagt werden: Liszt allein ist es zu verdanken, daß die deutsche Musik unseres Jahrhunderts nicht in seelenlosem Formalismus und aller Originalität barem Epigonentum versumpfte, daß ein frischer Luftzug in die dumpfen Schul- und Zunftstuben unseres spießbürgerlichen Musikantentums eindrang, daß es vor allem Richard Wagner zu einer Zeit, als ihm jegliche Hoffnung auf einen endlichen Sieg seiner Sache entschwunden war, nicht nur ermöglicht wurde, weiter zu leben und weiter zu schaffen, sondern daß auch seine Werke in Weimar eine Heimstätte fanden, auf der sie sich einbürgern, und von wo aus sie ihren Siegeszug durch die ganze Welt antreten konnten.

Blicken wir auf jene stürmischen Zeiten der Kämpfe um die neue Kunst zurück, in deren gesichertem Besitze wir uns heute befinden, so kommt uns wohl jenes Wort des tapferen Ulrich von Hutten in den Sinn: Vivere iuvat. Ja, es muß eine Freude gewesen sein, in jenen Tagen gelebt zu haben, wo die Geister so lustig aufeinander platzten, und wo so viel frischer Enthusiasmus und ehrliche Begeisterung sich jugendlich austoben konnte und durfte. Zu kühn freilich waren die Neuerungen, die von Weimar ausgingen, als daß nicht nach anfänglichen Erfolgen gar bald ein Rückschlag hätte eintreten müssen, zu reich die in jenen Tagen ausgestreute Saat, als daß sie sofort hätte aufgehen können, und daß nicht so manches Körnlein auf steinigten Boden hätte fallen müssen, — aber, wenn wir heute sagen können, daß wir weiter gekommen sind in

musikalischen Dingen, — und wir sind es —, daß wir das von den großen Meistern der sogenannten „klassischen" Periode hinterlassene künstlerische Erbe getreulich verwaltet und redlich mit ihm gewuchert haben, — und wir können das sagen —, so hat das Hauptverdienst an diesem Erfolge kein anderer, als Franz Liszt.

Und vergessen wir über dem Meister nicht die treue Schar, die mutig seinen Fahnen folgte! Wirklich bedeutende schaffende Tonkünstler sind freilich, mit Ausnahme Peter Cornelius' und Alexander Ritters, direkt aus der Weimarer Schule nicht hervorgegangen, — dafür aber eine stattliche Anzahl trefflichster ausübender Musiker, in erster Linie Pianisten und Orchesterdirigenten, an ihrer Spitze der unvergeßliche Hans von Bülow, denen es zu verdanken ist, daß die neue Kunst auch sofort den von ihr gestellten Aufgaben gewachsene Vermittler und Interpreten fand, daß die musikalische Vortragskunst sich zu der Höhe entwickeln konnte, auf der sie heute in ihren berufensten Vertretern angelangt ist. In ihnen allen, soweit sie überhaupt in Betracht kommen, ist der Geist dieses Gewaltigen lebendig, dessen Verdienste um so preisenswerter sind, je weniger sie sofortige Anerkennung fanden und, wenn man gerecht sein will, finden konnten. An uns Spätergeborenen ist es, Franz Liszt in jeder Beziehung die Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, die ihm die Mitwelt so oft versagt hat. Noch viel ist hierin zu thun. Thun wir es, so erfüllen wir nicht nur eine Pflicht der Pietät und Dankbarkeit, sondern wir gehen damit auch den Weg, der unserer Kunst eine entwickelungsreiche Zukunft verbürgt. Denn der Geist Franz Liszts ist der „gute Geist" der Musik selber.

III.

Rom.

1861—1886.

Rascher, als sie vielleicht selbst zu hoffen gewagt hatte, schien es der Fürstin Wittgenstein in Rom gelungen zu sein, die ihrer Vermählung mit Liszt entgegenstehenden Hindernisse aus dem Wege zu räumen. Die Einwilligung des Papstes war erteilt, und am 22. Oktober 1861, dem fünfzigsten Geburtstage des Meisters, sollte in aller Stille die Trauung in der Kirche Sante Carlo vollzogen werden. Allein bevor noch der von beiden so heiß ersehnte Tag angebrochen war, traf vom Vatikan eine Gegenordre ein. Es war den Feinden der Fürstin gelungen, den heiligen Vater, der seine Zustimmung so nur zögernd und halb widerwillig gegeben hatte, umzustimmen und ihn zu veranlassen, sein bereits gegebenes Wort wieder zurückzunehmen. Die Vornahme der Trauung wurde verboten. Unerhörte Ränke und widerlichstes Intriguenspiel hatten gesiegt, — wobei man allerdings der Gerechtigkeit halber nicht unberücksichtigt lassen darf, daß der Statthalter Christi sich thatsächlich in einer schwierigen Lage befand. Die unbedingte „Heiligkeit" der Ehe, und infolge davon ihre Unlösbarkeit, ist ein fundamentales Gebot der katho-

lischen Kirche, und wenn auch von der Fürstin geltend gemacht wurde, daß sie in zartester Jugend gegen ihren Willen zu einer verhaßten Ehe gezwungen worden sei, so konnte der Papst ihr Unglück zwar beklagen, nicht aber ohne weiteres von den Gesetzen der Kirche, zu deren Hüter er bestellt ist, abweichen. Freilich nicht immer und überall hatte sich die Kirche so starr und unerbittlich gezeigt und, namentlich wenn politische Rücksichten mitsprachen, oft genug von dem Rechte des „tolerari posse" den ausgedehntesten Gebrauch gemacht. Aber gerade dem fanatischen und intransigenten Charakter eines Pius IX. mochte eine solche Duldsamkeit, ein solches Abweichen vom Buchstaben des Gesetzes am allerschwersten fallen. Anderseits waren seine menschlichen Sympathien, wie nicht anders zu erwarten, wohl durchaus auf seiten der schwergeprüften Frau. Daher das sonst unbegreifliche Schwanken der höchsten kirchlichen Autorität in dieser Angelegenheit.

Daß freilich Liszt und die Fürstin selbst so sehr in religiösen Bedenken und Vorurteilen befangen waren, daß sie es nicht über sich vermochten, den einzig richtigen Ausweg aus diesem Dilemma zu finden, nämlich der Stimme ihrer Herzen ohne jegliche Rücksicht zu folgen und ihr gutes „Recht auf Glück" auch gegen den Willen der Kirche durchzusetzen, das hat allerdings für einen „freien" Geist etwas ungemein Trauriges, ja Niederdrückendes. Bringt doch das Leben schon so viel notwendiges und unabwendbares Elend mit sich, daß es wahrlich mehr als überflüssig erscheint, sich überdies noch mit selbstgeschaffenen Gespenstern herumzuschlagen, die vor dem befreienden Hauche eines mannhaften Entschlusses allsobald in nichts zusammensinken würden. Aber begreiflich wird das Verhalten der beiden ein jeder finden, der die übermächtige Gewalt religiöser Gebundenheit selbst dann noch wenigstens nach-

fühlen kann, wenn er sich selbst schon längst aus ihren Fesseln befreit hat.

Im März des Jahres 1864 starb Fürst Wittgenstein. Nun war die Fürstin „frei", und ihrer Verbindung mit Liszt stand nichts mehr im Wege. Trotzdem kam es zu dieser Verbindung nicht. Warum die Fürstin jetzt selbst nicht mehr wollte, das ist noch nicht hinreichend aufgeklärt. Sei es, daß sie nach Art hyperreligiöser Menschen jene plötzliche Verhinderung der Vermählung im Jahre 1861 als eine Art Schicksalswink, als „Stimme Gottes" ansah und in dem Gedanken: „Es hat nicht sein sollen" — resignierte, sei es, daß eine Entfremdung und Erkaltung ihres Verhältnisses zu Liszt in der Zwischenzeit eingetreten war, — genug, die Verehelichung fand nicht statt, und der Meister blieb unvermählt.

Von allen Frauen, die Liszt im Laufe seines Lebens näher getreten sind, — und es waren deren nicht wenige, wenn auch das Kapitel: Liszt als Don Juan, wie es in der heute bereits halbmythischen Liszt-Tradition einen breiten Raum einnimmt, unhistorische Übertreibungen und Erfindungen in Masse enthält, — von ihnen allen hat Karoline Wittgenstein entschieden den größten Einfluß auf den Künstler ausgeübt. Eine echte Polin, nicht schön, aber geistreich, ja gelehrt und tief religiös, bei leidenschaftlichem und glühend sinnlichem Temperament, eine von den Naturen, die dazu bestimmt sind, früher oder später der Kirche ganz in den Schoß zu sinken, ist sie Liszt nicht nur eine treue Lebens- und Leidensgefährtin während des arbeitsreichsten Jahrzehntes seiner Laufbahn gewesen, sondern sie war auch die Muse seines Schaffens im höchsten und edelsten Sinne des Wortes. Daß sie an Lisźts Prosaschriften als fleißige Mitarbeiterin einen gewissen Anteil hat, ist bekannt, und nicht minder hat sie seine musikalische Produktion in vielfacher Hinsicht angeregt und

bestimmt. Anzunehmen, daß auch die religiösen Neigungen, welche in des Künstlers zweiter Lebenshälfte immer stärker und ausgesprochener hervortreten, eine Beeinflussung durch die Fürstin verraten, ist zwar deshalb nicht nötig, weil die kirchliche Richtung im Denken und Fühlen des älteren Liszt sich zur Genüge aus seinem eigenen Charakter und dessen Entwickelung erklären läßt; aber bestärkt und bekräftigt wurde der Meister darin ganz zweifellos durch diese Frau, die, im besten Wortsinne, so echt und tief katholisch war, wie dies vielleicht überhaupt nur eine Polin sein kann. Später gingen die Wege beider, wenigstens äußerlich, immer mehr auseinander. Die Fürstin versenkte sich ganz in Werke der Frömmigkeit und ernste theologische Studien, deren Resultate sie in einigen französisch geschriebenen Werken, wie „Christianisme et bouddhisme“, „Réligion et monde“ u. a., veröffentlichte, — während Liszt die Erfüllung seiner künstlerischen Lebensaufgabe weiter verfolgte. Ob in der Folge auch innerlich eine Entfremdung zwischen den vordem so eng Verbundenen eingetreten ist, läßt sich, wie schon bemerkt, schwer sagen. Jedenfalls hat der Künstler seiner Freundin zeitlebens ein dankbares und zärtliches Andenken bewahrt, wie er sie auch in seiner letztwilligen Verfügung zu seiner Universalerbin und Testamentsvollstreckerin ernannte. Nicht lange hat sie ihn überlebt; sie starb kaum ein halbes Jahr nach Liszt, 68 Jahre alt, am 9. März 1887.

Wie nach jedem herben Schicksalsschlag, so suchte der Meister auch jetzt, nachdem die lockende Hoffnung, wenigstens seinen Lebensabend noch von den Strahlen häuslichen Glückes erwärmt zu sehen, ihm jäh vernichtet war, Trost und Ermutigung in angestrengtester Arbeit. Eine neue Aufgabe, die Reformierung der katholischen Kirchenmusik, war vor seinem Geiste aufgetaucht. Ihr widmete er sich

fortan fast ausschließlich, um auch auf diesem Gebiete unverwelkliche Lorbeeren zu ernten.

Daß die katholische Kirchenmusik eines Reformators bedurfte, das war keine neue Entdeckung. Ihr offenersichtlicher Verfall war immer schon Gegenstand der heftigsten Klagen und Anklagen aller aufrichtigen und denkenden Freunde der Kirche gewesen. Nach der hohen Blüte geistlicher Tonkunst im 16. und 17. Jahrhundert war im Laufe des 18. eine zunehmende Verweltlichung der Kirchenmusik eingetreten, und namentlich infolge des Einflusses der italienischen Opernmusik war man so weit gelangt, daß selbst die Schöpfungen ernster und genialer Tondichter auf diesem Gebiete — man denke an die Messen Haydns und Mozarts — dem Stile nach sich eigentlich in nichts mehr von weltlichen Tonwerken unterschieden. Wie immer, wenn die naturgemäße geschichtliche Entwickelung zum Verfall eines künstlerischen Genres geführt hat, suchte man eine Besserung der unerträglich gewordenen Verhältnisse auf dem Wege der Reaktion, der Rückkehr zum Alten zu erzielen, ohne zu bedenken, wie wenig damit zu erreichen sei. Denn das haben ja noch alle derartigen Reaktionsversuche gelehrt, daß das, was wirklich schön und gut ist an den Schöpfungen der Vergangenheit, insofern wenigstens mit dieser unwiederbringlich zu Grabe sank, als das, was restauriert, aus den verstaubten Winkeln der Bibliotheken wieder hervorgesucht und nachgeahmt werden kann, immer nichts ist, als die tote ausgebrannte Schlacke eines längst erloschenen Feuers —, und niemals wird es gelingen, Kunstformen der Vergangenheit, die aus dem Geiste einer längst entschwundenen Zeit heraus entstanden sind, ohne eine wahrhaft originale Neuschöpfung für die Gegenwart wieder zu beleben, schon deshalb nicht, weil die Kunst, sei sie nun weltlich oder kirchlich, aufhört, für die Gegenwart lebendig zu sein, sobald aus ihr nicht der Geist

unserer eigenen Zeit und unseres eigenen Denkens und Fühlens spricht.

Deshalb konnten jene Bestrebungen auf dem Gebiete der katholischen Kirchenmusik, welche in einer unbedingten Rückkehr zu der musikalischen Ausdrucksweise der großen Meister des 16. und 17. Jahrhunderts den einzigen Heilsweg sahen, zwar manche praktische Erfolge erzielen, indem sie es durchsetzten, daß wenigstens nicht der heiligen Stätte absolut unwürdige Musik in der Kirche zu Gehör gebracht werde — war man doch in Italien schon soweit gekommen, daß der Organist nicht allzuselten die Kultushandlung durch den Vortrag des neuesten Gassenhauers oder irgend einer gerade beliebten Opernmelodie „verschönte" —, aber zu einer thatsächlichen Neubelebung dieses so tief gesunkenen Zweiges der Tonkunst konnten solche bloß reaktionäre Tendenzen unmöglich führen. Dazu bedurfte es eines Mannes, der unbeschadet seiner religiösen und streng kirchlichen Gesinnung doch auch so sehr modern empfindender und mit selbsteigener, originaler Schöpferkraft gestaltender Künstler war, daß es ihm gelingen konnte, innerhalb der althergebrachten Formen der katholischen Kirchenmusik etwas durchaus Neues und aus dem Geiste unserer Zeit heraus Geborenes zu sagen, das sich trotzdem völlig ungezwungen in den Rahmen des Kultus einfügte. Dieser Mann war Liszt, und gerade die glückliche Vereinigung dieser beiden Elemente, modernen Künstlertums mit strenger Kirchlichkeit, war es, was ihn zur Lösung der Aufgabe, die er sich gestellt hatte, in so hohem Maße befähigte. Denn so oft sich vor ihm ein neuerer Künstler mit geistlicher Musik beschäftigt hatte, war er entweder bei Wahrung all der Anforderungen, welche der Kultus an den Tonkünstler stellt, zu wenig originales Genie gewesen, um über eine unselbständige Nachahmung der alten Meister hinauszukommen, oder aber, wenn das letztere der Fall

war, zeigte sich sein religiöses Empfinden in der Regel zu wenig kirchlich, als daß er Werke hätte schaffen können, die, unter dem besonderen Gesichtspunkte der kirchlichen Musik betrachtet, einen Vergleich mit jenen ehrwürdigen Schöpfungen aus der Blütezeit der geistlichen Tonkunst ausgehalten hätten. Man kann z. B. Beethovens Missa sollemnis oder Berlioz' Requiem als Kunstwerke noch so hoch stellen und ohne jegliche Einschränkung bewundern. Aber das wird man immer zugeben müssen, daß die Stätte, wo sie eigentlich hingehören, nicht die Kirche, sondern der Konzertsaal ist, und zwar nicht so sehr der außerordentlichen Aufführungsschwierigkeiten wegen, als vielmehr deshalb, weil das ausgesprochen und spezifisch Katholische im Geiste dieser Werke durchaus fehlt, weil ihre Schöpfer die Worte der heiligen Messe nicht eigentlich als liturgischen Text, sondern als eine frei zu behandelnde Phantasiedichtung aufgefaßt und verstanden haben. Das verleiht ihnen nun einerseits eine nicht genug zu preisende Freiheit von aller konfessionellen und dogmatischen Beschränktheit, aber anderseits weist es ihnen auch einen Standpunkt an so weit „jenseits von Katholisch und Nicht-Katholisch", daß ihre Schöpfungen für die katholische Kirchenmusik im eigentlichen und engeren Sinne des Wortes und deren Entwickelung gar nicht mehr in Betracht kommen.

Nimmt man dagegen etwa Liszts Missa choralis, so kann man den gewaltigen Unterschied in seiner ganzen Größe ermessen. Hier ist gerade das ausgesprochen und specifisch Katholische, das, was die vom Katholicismus repräsentierte Erscheinungsform des religiösen Gefühls in ihrer ganz bestimmten Eigenart und Eigentümlichkeit charakterisiert, dadurch künstlerisch gestaltet, daß, um mit Richard Wagner zu reden, das rein Menschliche an ihr zu tönendem und dadurch dem Gefühl sofort und unmittelbar

verständlichem Ausdruck gebracht wird. Und darum gehört ein solches Werk ebensowohl der Kunst als der Kirche an, darum bezeichnet die Lisztsche geistliche Tondichtung in der That eine neue Entwickelungsstufe in der Geschichte der katholischen Kirchen-, d. h. Kultusmusik.

Schon frühzeitig war unserem Meister aufgegangen, welch große und schöne Aufgabe hier gerade einem katholischen Künstler vorbehalten sei, und in seinen Gesammelten Schriften finden wir ein bereits aus dem Jahre 1834 stammendes Aufsatzfragment: „Über zukünftige Kirchenmusik." Vorläufig wurden indes diese Gedanken durch seine Virtuosenfahrten und die auf ganz andere Kunstgebiete sich erstreckende Weimarer Thätigkeit einigermaßen zurückgedrängt, bis sie bei Konzeption und Ausführung der Graner Messe (1855) von neuem erwachten, um dann, wie schon gesagt, immer mehr und immer ausschließlicher des Künstlers Seele zu beschäftigen, so daß er in der letzten Zeit seines Lebens, wenigstens in seinen bedeutenderen und größeren Werken, fast nur noch Kirchenkomponist ist.

Die Gedanken Liszts über „zukünftige Kirchenmusik", wie sie sich in jenem Fragmente aus dem Jahre 1834 aussprechen, sind nun in Bezug auf das, was man bisher unter Kirchenmusik verstanden hatte, nicht sowohl reformatorisch, als geradezu revolutionär zu nennen. Er hatte sich, wie wir schon früher gesehen haben, damals an den Ideen des Abbé Lamennais begeistert und stand der katholischen Kirche, wie sie ist, mehr als kritisch gegenüber. Wenn die katholische Kirche sich mit den modernen Ideen in Kunst, Leben und Wissenschaft in einem unversöhnlichen Zwiespalt befand, wenn sie mit eisernem Starrsinn den Ergebnissen neueren Forschens und Denkens die Scholastik eines Thomas von Aquino als einzigmögliche Form einer mit dem christlichen Glauben zu vereinbarenden

Philosophie entgegensetzte und den politischen und socialen Errungenschaften der großen Revolution gegenüber an den mittelalterlichen Legitimitäts- und Feudalprinzipien festhielt, so zog Liszt gleich seinem Meister Lamennais daraus nicht den Schluß, welchen man von einem getreuen Sohn der Kirche hätte erwarten können, nämlich den, daß der Katholicismus mit vollem Recht und in gewissenhafter Erfüllung seines heiligen Amtes den verderblichen und gottlosen Ideen der Gegenwart die ewige und unwandelbare, von Gott gesetzte Ordnung entgegenhalte; vielmehr war er der Ansicht, daß die Kirche, wolle sie nicht früher oder später zu gänzlicher Bedeutungslosigkeit herabsinken, eben jene modernen Ideen und Tendenzen in sich aufnehmen und sich durch sie regenerieren müsse. Hören wir ihn selbst. „Die katholische Kirche" — heißt es in einem Lisztschen Aufsatze aus dem Jahre 1835 — „einzig beschäftigt ihre toten Buchstaben zu murmeln und ihre Hinfälligkeit im Wohlleben zu fristen, nur Bann und Fluch kennend, wo sie segnen und aufrichten sollte, bar jedes Mitgefühls für das tiefe Sehnen, das die jungen Geschlechter verzehrt, weder Kunst noch Wissenschaft verstehend, zur Stillung dieses qualvollen Durstes, dieses Hungers nach Gerechtigkeit, nach Freiheit, nach Liebe nichts vermögend, nichts besitzend, — die katholische Kirche, so wie sie sich gestaltet hat, so wie sie nun in den Vorzimmern und auf öffentlichen Plätzen dasteht, auf beiden Wangen zugleich geschlagen von Völkern und Fürsten: diese Kirche — sagen wir es ohne Rückhalt — sie hat sich der Achtung und Liebe der Gegenwart völlig entfremdet. Volk, Leben, Kunst haben sich von ihr zurückgezogen, und es scheint ihre Bestimmung zu sein, erschöpft und verlassen unterzugehen." Einzig wenn sie der Gegenwart und ihren Bedürfnissen entgegenkommt, kann sie hoffen, ihren früheren Einfluß als einer geistigen Lebens-

macht wieder zurückzuerobern. Aber sie, die „nichts gelernt und nichts vergessen", ist stehen geblieben, während alles rings um sie her unaufhaltsam weiterschritt, und statt sich den gänzlich veränderten neuen Verhältnissen anzupassen, hat sie eigensinnig an veralteten Ansprüchen festgehalten, die früher oder später ihren Untergang herbeiführen müssen. Ein neues Zeitalter ist angebrochen, das Zeitalter der Demokratie. Die Völker sind aus dem jahrhundertelangen Winterschlafe geistiger Bevormundung erwacht und verlangen gebieterisch ihren Anteil an Freiheit, Macht und Besitz. Wehe der Kirche, wenn sie, ihren eigenen Vorteil verkennend, sich auf die Seite der dem Untergange geweihten Mächte schlägt! Unrettbar muß sie dann in dem allgemeinen Zusammenbruch, der unausbleiblich ist, mit in den Abgrund stürzen.

„Volk und Gott!", die christlich-demokratische Devise des Abbé Lamennais, hat auch der Künstler auf sein Banner geschrieben, und in diesem Sinne träumt er denn auch von der Notwendigkeit einer ganz neuen Art geistlicher Tonkunst. „Die Musik, die wir in Ermangelung einer anderen Bezeichnung die ‚allgemein- und rein-menschliche' (humanitaire) taufen möchten, sei weihevoll, stark und wirksam, sie vereinige in kolossalen Verhältnissen Theater und Kirche, sie sei zugleich dramatisch und heilig, prachtentfaltend und einfach, feierlich und ernst, feurig und ungezügelt, stürmisch und ruhevoll, klar und innig." — Vergleichen wir nun mit diesem „Programm" die ausgeführten Kirchenkompositionen, die wir von Liszt besitzen, namentlich die aus seinen letzten Jahren, so kann uns nicht entgehen, daß, je älter der Meister wird, desto mehr die eine der beiden einander entgegengesetzen Seiten, welche die „allgemein-menschliche Musik" nach seinen jugendlichen Ideen in sich vereinigen soll — nennen wir sie kurzweg die weltliche —, zurücktritt. Die spätere

Kirchenmusik Liszts ist zwar „weihevoll und stark“, aber nicht gerade „wirksam“, wenigstens nicht in dem Sinne, wie es gewöhnlich verstanden wird, und wie es auch in den eben angeführten Worten des Künstlers ohne Zweifel gemeint ist. Sie ist „feierlich, ernst, klar und innig“, aber das „Stürmische und Ungezügelte“ hat fast überall dem Sanften und „Ruhevollen“ Platz gemacht. Wohl weiß sie noch manchmal zu höchster „Prachtentfaltung“ sich zu erheben, aber im großen und ganzen herrscht das „Einfache“ und Schlichte durchaus vor. Von den beiden feindlichen Mächten, deren Verschmelzung „in kolossalen Verhältnissen“ der Jüngling geträumt hatte, ist das „Theater“ gänzlich verschwunden, die „Kirche“ allein ist übrig geblieben.

Kein Zweifel also, daß in den Anschauungen Liszts über das, was von einer wahrhaft zeitgemäßen geistlichen Tonkunst zu verlangen sei, im Laufe seiner künstlerischen und menschlichen Entwickelung eine gründliche Wandlung eingetreten ist, eine Wandlung, die man nicht ignorieren darf, wenn man Wesen und Eigentümlichkeit der Lisztschen Kirchenmusik wirklich verstehen will. Da nun aber wiederum dieser Wechsel in den kirchenmusikalisch-ästhetischen Ansichten des Meisters unbegreiflich bleiben müßte ohne ein näheres Eingehen auf die verschiedene Stellung, welche Liszt in den aufeinander folgenden Perioden seines Lebens zu Religion und Kirche überhaupt eingenommen hat, so ist es nötig, daß wir zuvor einen kurzen Blick werfen auf das, was man die Entwickelung der religiösen Weltanschauung des Künstlers nennen könnte, ich meine auf die im Laufe der Zeit sich nicht durchaus gleich bleibende Art und Weise, wie sich der Geist Franz Liszts mit den höchsten Dingen Himmels und der Erde auseinandergesetzt hat.

Wenn in Zeiten hochentwickelter Verstandeskultur Männer von irgend welcher geistig hervorragenden Bedeutung sich zu einer prinzipiellen kirchlichen Religiosität be-

kennen, so kann dieses auf den ersten Blick frappierende Phänomen erfahrungsgemäß aus zwei gänzlich voneinander verschiedenen psychologischen Quellen entspringen. Entweder nämlich besteht die Begabung eines solchen Mannes in einer Specialität, die so sehr alle übrigen geistigen Fähigkeiten überragt und in den Hintergrund drängt, daß diesen jede Möglichkeit einer freien Entwickelung von vornherein abgeschnitten ist. Solch ein excessiv einseitig veranlagter Mensch wird alle seine Kräfte so sehr auf das eine Gebiet seines Faches konzentrieren, dieses wird so sehr seine gesamte Thätigkeit absorbieren, daß so gut wie gar keine geistige „Energie" mehr für andere Gebiete verfügbar bleibt. Macht sich bei ihm nun trotzdem das „metaphysische Bedürfnis" geltend, d. h. treten auch an ihn jene Fragen heran, welche Religion und Metaphysik, jede auf ihre Weise, zu lösen sich abmühen, so wird er schon gemäß dem psychomechanischen Prinzipe des „kleinsten Kraftmaßes" unwillkürlich zuerst nach der nächstliegenden und am bequemsten zu erreichenden Antwort greifen, d. h. nach der traditionell überlieferten und in frühester Jugend ihm eingeprägten, und eben infolge seiner einseitigen Begabung wird er auch dabei stehen bleiben und niemals die Nötigung empfinden, über den „Katechismus" in seinem metaphysischen Denken hinauszugehen. Seine Religiosität wird daher immer etwas durchaus Unreflektiertes und Naives haben. Der Art war z. B. — um einen genialen Musiker unserer Zeit zu nennen, der in vieler Hinsicht zu Liszt einen diametralen Gegensatz bildet — die Frömmigkeit Anton Bruckners.

Ganz anders sind jene Menschen, deren Religiosität durchaus den Stempel der Reflexion und einer in schwersten geistigen Kämpfen erstrittenen persönlichen Errungenschaft trägt. Während jene naiv Religiösen den Zweifel kaum dem Worte nach kennen, ist bei ihnen die kirchliche

Gesinnung geradezu ein Kind des Zweifels und der Verzweiflung, hervorgegangen und geboren aus jener ewigen, nie zu schlichtenden Fehde zwischen Kopf und Herz, die so alt ist, wie die Menschheit selbst, und die im Inneren dieser Menschen mit so ungeheuerer Heftigkeit tobt, daß sie zur Vernichtung des Individuums führen müßte, wenn nicht schließlich der Verstand resignierte und auf seinen Anspruch, die Welt zu begreifen, freiwillig verzichtete. Vergeblich haben sie sich in allen Philosophien und Weisheitstempeln umgeschaut, vergeblich an all den unzähligen Pforten angeklopft, innerhalb deren Lösung des Weltenrätsels zu erhoffen war. Nirgend hatten sie Befriedigung gefunden, und so war ihnen, um wenigstens einem gänzlich haltlosen und alle Thatkraft lähmenden absoluten Skepticismus zu entgehen, schließlich nichts anderes übrig geblieben, als dahin wieder zurückzukehren, von wo sie ursprünglich ausgegangen waren, zum Glauben. Eine prinzipielle Religiosität, die mit ihren hehren Verheißungen dem gebieterischen Verlangen des Herzens nach Ruhe und Frieden durchaus gerecht wird, während sie anderseits die Vernunft durch die specifisch mystische Färbung ihrer Weltanschauung zu hypnotisieren versteht, wird ihnen dann zum Rettungsanker, der einzig das gänzliche Scheitern des Lebensschiffes zu verhindern vermag. Nach wie vor bleibt das Wesen der Welt im letzten Grunde unbegriffen, aber dem Wunder des Daseins, diesem ewigen Geheimnisse, wird ein solcher Sinn untergelegt, der wenigstens die Hoffnung nicht unbefriedigt läßt, und so erreichen sie schließlich jenes geistige Gleichgewicht, ohne das ein thätiges Leben undenkbar ist.

Die Religiosität Franz Liszts war nun ganz entschieden von der letzteren Art, er war ein typischer Vertreter des „reflektiert Religiösen", in welcher Beziehung er mich immer an einen anderen großen Skeptiker und Mystiker

erinnert, ich meine den berühmten Verfasser der Lettres à un provincial, Blaise Pascal. Denn gerade die Verbindung von Skepsis und Mysticismus, diesen auf den ersten Blick so unvereinbaren Geistesrichtungen, die sich ja deshalb so oft in einem und demselben Individuum zusammenfinden, weil sie beide zusammen erst den vollständigen Gegensatz zu dem rationalistischen Dogmatiker, dem Verstandesfanatiker und „Pfaffen der reinen Vernunft" ausmachen, gerade sie ist für beide Männer so ungemein charakteristisch. Wie Pascal, der scharfe und rücksichtslose Polemiker der „Provinzialbriefe", zugleich der zarte und tiefsinnige, in den Mysterien des Unbegreiflichen geradezu schwelgende Autor der „Pensées sur la réligion" ist, so finden wir auch in der künstlerischen Formensprache Liszts zwei heterogene Elemente, die vor ihm noch niemals in der Person eines Musikers sich vereinigt hatten: nämlich auf der einen Seite eine übersinnliche Mystik von wahrhaft himmlischer Idealität, Keuschheit und Innigkeit — man denke nur an das Stabat mater speciosa im ersten Teile des „Christus" und Stücke ähnlichen Charakters —, und auf der anderen Seite eine alles zersetzende sarkastische Ironie von einer oft geradezu diabolischen Schärfe und „Echtheit". (III. Satz der Faust-Symphonie, 2. Mephisto-Walzer u. a. m.) Unmöglich hätte es dem Künstler gelingen können, für beide von Grund aus verschieden geartete Seelenstimmungen Töne von solch überzeugender Bestimmtheit und Wahrhaftigkeit zu finden, wenn eben nicht in seinem eigenen Inneren selbst diese beiden feindlichen Mächte zugleich lebendig gewesen wären, wenn seine Brust nicht, gleich der des Faust, der Kampfplatz gewesen wäre, auf dem sich Himmel und Hölle, Gretchen und Mephistopheles um den Besitz einer menschlichen Seele stritten, bis endlich, in des Künstlers Leben wie in seinem Kunstwerke, der Erlöser den

Sieg über seinen Widersacher, den Antichrist, davongetragen hatte.

Wenn wir nun an den Versuch herantreten, die verschiedenen Stadien dieses Kampfes etwas näher zu verfolgen, so erinnern wir uns zunächst, daß ein schon in frühester Kindheit stark entwickeltes und durch den erzieherischen Einfluß der Mutter gefördertes religiöses Empfinden beim Übergang aus dem Knaben- zum Jünglingsalter in unserem Künstler plötzlich so mächtig aufflammte, daß es eine kurze Zeit lang alles Übrige zu verzehren und ihn selbst seinem künstlerischen Lebensberufe abspenstig zu machen drohte. Als sich Liszt von dieser gewaltsamen Krise wieder erholt hatte, und die Entscheidung endgültig zu Gunsten der Virtuosenlaufbahn gefallen war, traten naturgemäß die religiösen und kirchlichen Tendenzen in seiner Seele immer mehr zurück. Wie die Welt äußerlich gesiegt hatte, — insofern er nämlich dem Wunsche, sich ganz dem Dienste der Kirche zu widmen, entsagte — so nahm ihr geräuschvolles Treiben nun auch von seinem Inneren immer ausschließlicher Besitz. Erwägen wir ferner die Einflüsse, die aus den litterarischen und künstlerischen Kreisen, denen er jetzt näher trat, auf ihn eindrangen: da war der durch und durch skeptische Geist eines Alfred de Musset, des „französischen Byron", George Sand, die begeisterte und vorurteilslose Kämpferin für alle fortschrittlichen Ideale in Leben und Gesellschaft, Hector Berlioz, der, ebenso genialer Musiker als hochgebildeter und geistvoller Schriftsteller, längst allen religiösen Glauben abgethan hatte, und andere mehr. Eine neue Welt that sich vor den Augen des Künstlers auf, die Welt des freien Geistes, der, an keinerlei Autorität gebunden und unbekümmert um etwaige bedenkliche Konsequenzen seines Forschens, unentwegt seine Straße zieht, einzig vom Streben nach selbstgewisser Wahrheit geleitet. Voll ungestümen

Eifers ergreift der unruhige Sinn des Jünglings jede neu auftauchende Idee, die Lösung aller Zweifel und die Ermöglichung einer harmonischen und in sich abgeschlossenen Welt- und Lebensanschauung zu versprechen scheint. Bald sind es die socialistischen Utopien der St.-Simonisten, bald die mystischen Spekulationen eines Ballanche, in die er sich mit Begeisterung versenkt, und je mehr dieses leidenschaftliche Streben nach Erkenntnis in ein ungezügeltes Hasten und taumelndes Umherirren von einem System zum anderen ausartet, desto weniger kommt schließlich von dem dabei heraus, wonach es seinen Geist so sehnsüchtig verlangt: endgültige Ruhe und Befriedigung.

Wie im Leiblichen, so führt auch unmäßige Überladung mit geistigen Nahrungsmitteln zu „Indigestionen", und Liszt hatte nicht minder, als andere vor ihm und nach ihm, Versündigungen an den elementaren Vorschriften der „Diätetik der Seele" mit jenen unausbleiblichen „Verstimmungen" zu büßen, die so leicht in den absoluten Skepticismus der Blasiertheit ausarten, um dann mit einem im Gefühle der gänzlichen Ohnmacht des menschlichen Geistes sich bescheidenden und auf alles unnütze Weiterforschen verzichtenden Indifferentismus zu enden. Diese vollständige Verzweiflung an der Möglichkeit einer alle Rätsel und Widersprüche lösenden, Kopf und Herz in gleicher Weise befriedigenden Weltanschauung spiegelt sich in Liszts Äußerungen aus den dreißiger Jahren, jener Zeit, wo Byron und Sénancour seine Lieblingsautoren waren, nicht selten wieder. Christentum und Katholicismus behalten zwar für den Künstler ihren hohen Gemütsreiz als ein bezaubernder „Klang aus der Jugendzeit", in dem sich ein längst entschwundener Seelenfrieden symbolisiert: aber von einem energischen und thatkräftigen, jedwelche Zweifel und Bedenken, gleich Tod und Teufel, siegreich überwindenden religiösen Glauben ist in jenen Tagen bei Liszt sehr wenig zu verspüren.

Daß er nun nicht gänzlich in geistigen Ekel und Überdruß versank, das ist das unbestreitbare Verdienst des Abbé Lamennais und seiner reformatorischen Gedanken, die gerade durch ihre Verbindung moderner Doktrinen mit dem Geiste des katholischen Christentums für unseren Meister von so großer Bedeutung wurden. Alle die Ideen, welche in ihrer Gesamtheit das ausmachen, was man die „Philosophie des Demokratismus" nennen könnte, der Glaube an den unendlichen und unbegrenzten Fortschritt des Menschengeschlechts auf dem Wege immer größerer Vervollkommnung und Veredelung, das unbedingte Vertrauen, daß es möglich sein müsse, wenn auch erst in fernster Zukunft, das Paradies auf Erden zu verwirklichen, Bildung, Wohlstand und Besitz gleichmäßig unter alle ihrer Bedürftigen und danach Hungernden zu verteilen, der Gerechtigkeit in der Welt zu unbestrittenem Siege zu verhelfen und das ganze Dasein nach den Forderungen einer natürlichen Vernünftigkeit zu gestalten, alle diese schönen Träume lagen zu sehr im Geiste der Zeit, als daß Liszt, nachdem sie ihn einmal ergriffen, sich ohne weiteres von ihnen hätte emancipieren können. Dazu bedurfte es der illusionszerstörenden Gewalt allerbitterster Enttäuschungen, wie sie einzig einer gereiften Lebenserfahrung als kostbarster Ertrag unserer Erdenpilgerschaft zu Gebote stehen. Auch sie sollten dem Meister nicht vorenthalten bleiben. Aber vorderhand war er noch sehr weit davon entfernt, das als Notwendigkeit zu begreifen, was sich ihm als Thatsache allerdings schon oft genug aufgedrängt hatte. Daß der Mensch von Haus aus zum Leiden bestimmt und eben in dieser Bestimmung nicht nur sein tragisches Verhängnis, sondern vor allem auch seinen höchsten Vorzug zu erblicken hat, daß das Leben nur dann einen vernünftigen Sinn bekommt, wenn man es als eine Dissonanz betrachtet, die einzig im Jenseits ihre vollkommen

befriedigende Auflösung findet, diese Einsicht zu erleben, stand dem Meister noch bevor.

Auf der anderen Seite waren ihm die in frühester Kindheit eingesogenen Vorstellungen und Glaubensartikel der katholischen Kirche viel zu sehr unumgängliches Bedürfnis geworden, als daß er auf die Dauer ganz ihrer hätte entraten können. Wollte er nicht rettungslos in den höllischen Abgrund nihilistischer Verzweiflung an allem idealen Besitztume der Menschheit hinabstürzen, so mußte er in irgend einer Form zu dem ihm, fast möchte ich sagen angeborenen Glauben zurückkehren. Diese, seinem damaligen Geisteszustande einzig angemessene Form fand er nun in der Lehre des Abbé Lamennais. Hier schien ein Ausweg gefunden zu sein, auf dem die altehrwürdigen Institutionen der katholischen Kirche mit den gebieterischen Forderungen und Bedürfnissen der Gegenwart sich vereinigen ließen, ohne daß die Kirche Wesentliches von ihren hohen Ansprüchen als einer das ganze geistige Leben der Menschheit beherrschenden Macht hätte aufzugeben brauchen.

Wir, die wir die ganze Entwickelung des „Zeitalters der Demokratie" hinter uns haben, erkennen leicht, daß der geistreiche und edeldenkende Abbé sich in einem doppelten Irrtum befand, erstens vor allem in einem Irrtum über Wesen und Aussichten der „liberalen" Bewegung, und zweitens in einem nicht minder schweren über die Natur der katholischen Kirche. Lamennais, der enthusiastische Schwärmer für Fortschritt und Freiheit um jeden Preis, bedachte nicht, daß jede Geistesrichtung, einseitig verfolgt, notwendigerweise früher oder später einen Rückschlag hervorufen muß, der um so heftiger sein wird, je energischer man im Verfolgen des anfänglichen Weges gewesen war, daß jedes Ding seine zwei Seiten hat, daß es keine Panacee giebt, die im stande wäre, alle Schäden und Wunden des Menschen zu heilen,

und daß überhaupt auf jeden Rausch die Ernüchterung folgen muß. Gerade dieser, mit Erlaubnis zu sagen, intellektuelle „Katzenjammer", der die Menschheit allemal dann erfaßt, wenn es wieder einmal nichts gewesen mit einer großen und schönen Hoffnung, wenn edelstes und, wie es schien, von der gereiftesten Einsicht geleitetes, ideales Streben nur in eine unentrinnbare Sackgasse geführt und aus arg ärger gemacht hatte, gerade diese Stimmung hoffnungsloser Enttäuschung ist es ja nun aber, woraus die katholische Kirche noch zu allen Zeiten den größten Gewinn gezogen hat. Ein mutig und voll Siegeszuversicht kämpfendes Geschlecht, das überzeugt ist, es werde ihm gelingen, hienieden auf Erden ein Reich Gottes in kurzer Zeit zu verwirklichen, wird immer entweder dem Christentum überhaupt mehr oder minder indifferent und gleichgültig, wenn nicht gar feindselig gegenüberstehen, oder doch wenigstens die protestantische, mehr „säkularisierte" Form des christlichen Glaubens der katholischen vorziehen. Anders ein Geschlecht, das müde und zerschlagen, gedemütigt und besiegt aus einer jener Geistesschlachten zurückkehrt, die insofern ja immer mit Niederlagen enden müssen, als sich vollständig eben keiner jener schönen Blütenträume verwirklichen läßt, welche die idealisierende Phantasie den leichtgläubigen Sinnen des Menschen vorgaukelt, — ein solches Geschlecht, das sich vor allem nach Ruhe und Frieden sehnt, wird immer auch geneigt sein, dem holdesten aller Lockrufe Gehör zu schenken, dem himmlischen Sirenengesange, der da verheißt: „Kommt her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid, ich will euch erquicken." So feierte nach den erschöpfenden geistigen Kämpfen und Wirren des Renaissance- und Reformationszeitalters die Gegenreformation ihre wenig rühmlichen Triumphe, und in neuerer Zeit ist vielleicht keine Periode dem katholischen Konvertitentum gün-

stiger gewesen als die der Romantik, deren Wesen ja in nichts anderem besteht, als in der natürlichen Reaktion gegen die Übertreibungen und Ausschreitungen, in die eine von Haus aus so ideal angelegte und gewiß nicht unberechtigte Bewegung, wie die große französische Revolution, schließlich ausgeartet war. Welche Naivetät von dem guten Abbé Lamennais, zu glauben, die katholische Kirche werde so thöricht sein, sich an die Spitze einer Bewegung zu stellen, von der sie doch wissen mußte, daß gerade ihr unausbleibliches Scheitern und Verebben im Sande der Enttäuschung dem Stuhle Petri neuen Glanz und erhöhte Macht verleihen werde: — so urteilen wir, nicht aber konnten das auch schon die Zeitgenossen, und mit ihnen Liszt.

Man braucht sich ja nur die geistig so bewegten Zeiten etwa von der Julirevolution bis zum Jahre 1849 zu vergegenwärtigen, um zu begreifen, wie sehr sie geeignet waren, ein jugendlich begeistertes Künstlergemüt mit holden Illusionen zu erfüllen. Alles gärte und trieb in ungestümem Drange nach vorwärts, die Kritik wagte sich an Gegenstände und Vorstellungen heran, deren unantastbare „Heiligkeit" zuvor außerhalb jeglicher wissenschaftlichen Diskussion gestanden hatte, das ganze Gebäude der politischen und socialen Einrichtungen schien, in seinen Grundfesten erschüttert, zu wanken, und wer sich retten wollte, glaubte nichts Klügeres thun zu können, als so eilig wie möglich ins „Freie" zu flüchten, um so dem allgemeinen Zusammenbruche zu entgehen.

Wer von diesem Gefühle der Notwendigkeit und des endlichen unvermeidlichen Sieges der Sache des Fortschritts auf allen Gebieten der Kunst, der Wissenschaft und des Lebens so durchdrungen war, wie Liszt, und dessenungeachtet, gleich ihm, eine tiefe, instinktive Zuneigung für die katholische Kirche hegte, der mußte naturgemäß darauf sinnen, wie beide scheinbar so unvereinbaren Ge-

fühle sich miteinander ausgleichen ließen, — und diesen gesuchten Ausgleich der widerstrebenden Tendenzen seines Kopfes und Herzens bot ihm die Lehre Lamennais'. Nun sehen wir ihn zwar einerseits den unbedingten Glauben an die ewige Bedeutung der christlichen Heilswahrheiten und ihrer irdischen Vertretung durch die römische Kirche festhalten, anderseits aber auch an den Institutionen dieser Kirche, wie sie die Erfahrung zeigt, die schärfste und vorurteilsloseste Kritik üben. Der Kirche, wie sie ist, wird die Kirche, wie sie sein sollte und müßte, entgegengesetzt, der gläubigen Verehrung des Ideals einer katholischen Kirche steht eine ebenso nüchterne als rücksichtslose Verurteilung ihrer Wirklichkeit gegenüber. Das ist die Zeit, wo unser Künstler von einer „Kirchenmusik der Zukunft" träumt, die weltliche und geistliche Tonkunst in sich vereinigen soll.

Denselben Mann nun, der aus seinen uneingeschränkten Sympathien für die liberalen und fortschrittlichen Tendenzen der Zeit so wenig ein Geheimnis machte, daß er am 18. September 1841 zu Frankfurt a. M. dem Freimaurerorden, jenem von dem Klerus aller Länder „bestgehaßten" Weltbunde, beitrat, — ihn sehen wir nicht ganz ein Vierteljahrhundert später, am 25. April 1865, in Rom die niederen Priesterweihen empfangen und damit selbst Mitglied des katholischen Klerus werden, — gewiß ein deutliches Zeichen, daß ein totaler Umschwung in seinem Verhältnis zur römischen Kirche sich inzwischen vollzogen hatte.

Dieser Umschwung bedeutet nun aber keineswegs einen vollständigen Bruch, geschweige denn ein Verleugnen der früher gehegten fortschrittlichen Ideale. Denn in diesem Falle wäre nicht nur zu erwarten gewesen, daß er sich von der Sache der Freimaurerei irgendwie öffentlich losgesagt hätte —, was bekanntlich niemals

geschehen ist — sondern vor allem wäre es zu verwundern, daß er jene oben angeführten, den kirchlichen Katholicismus so scharf verurteilenden Auslassungen in seinen Gesammelten Schriften — der erste Band derselben erschien im Jahre 1880 —, und zwar ohne irgendwelche Erklärung oder einschränkende Bemerkung wieder abdrucken ließ. Dieses eigentümliche und, wie ich glaube, für Liszt ungemein charakteristische Verhalten bedarf einer Erklärung, die uns dann die letzte Phase der religiösen Entwickelung des Meisters kennen lehren wird.

Von einem festen und unbedingten Glauben an die Zukunft, wie er der Jugend natürlich ist, war Liszt ausgegangen. Auch ihn beseelte die schöne Zuversicht, für die St.-Simon die typische Formel gefunden hat, wenn er sagt: „L'âge d'or, qu'une aveugle tradition a placé jusqu'ici dans le passé, est devant nous", — und wo er die Kirche, der er mit ganzem Herzen angehörte, im Widerstreite mit den in der Zeit sich regenden fortschrittlichen Kräften und Mächten fand, da zögerte er keinen Augenblick, auf welche Seite er sich zu stellen habe: selbst diese festen Bande sprengte sein ungestümer Zukunftsglaube. Was ihm nun aber das Leben brachte, das waren im Grunde immer und überall nur Enttäuschungen. Enttäuschungen zunächst auf dem Gebiete der staatlichen und politischen Dinge. Die große demokratische Bewegung, von der die besten und edelsten Geister so viel erhofft hatten, war im Sande verlaufen, und wo sie vorübergehend siegreich geblieben war, hatte sie zunächst nichts als eine schrankenlose Entfesselung der wildesten Leidenschaften des Pöbels mit all ihren entsetzlichen Begleiterscheinungen zur Folge gehabt, — und wohl mochte der blutige Schatten seines schnöde hingemordeten Freundes Lichnowsky Liszt endgültig darüber belehrt haben, was es mit der „Göttlichkeit" des souveränen Volkes eigentlich auf sich habe,

wie wenig Wirklichkeit all jenem lockenden Phrasengeklingel in Wahrheit zu Grunde liege. Enttäuschungen aber brachte ihm vor allem auch sein persönliches Erleben als Künstler und Mensch. Zwar solange er sich darauf beschränkt hatte, als unerreichter Klavierspieler die Welt zu durchziehen, waren ihm Triumphe ohnegleichen beschieden gewesen. Nicht so aber auch, als er höher strebte, für einen freien und ungehemmten Fortschritt in der Musik mit aller Energie eintrat und sich selbst als schaffender Tondichter zu bethätigen anfing. War seine unvergleichliche Überlegenheit als Virtuos zu offen ersichtlich und auch dem Laien zu klar erkennbar gewesen, als daß Neid und Verständnislosigkeit ihm auf diesem Gebiete je hätten wirklich schaden können, so wurde es anders, als er begann, der Welt Gaben zu bieten, zu deren Würdigung eine gereiftere Kennerschaft und vor allem das nötig ist, wozu banausische Beschränktheit so schwer sich aufschwingt: liebevolles Eingehen in die individuelle Eigenart einer künstlerischen Persönlichkeit. Nun entbrannte jener erbitterte Kampf, es erwachte jener geschlossene und organisierte Widerstand gegen alles, was von Liszt herrührte oder irgendwie mit ihm in Verbindung stand, gegen den es für ihn, der zu vornehm war, um Gleiches mit Gleichem zu vergelten, nur ein Abwehrmittel gab: Dulden und Ausharren. Jetzt erlebte der Meister das, was er in reiferen Jahren so manchmal ausgesprochen hat, wenn er den innersten Kern seines Glaubens einer vertrauten Seele mitteilen wollte: Eine restlose Befriedigung all der zum Himmel strebenden Wünsche des Menschenherzens ist hienieden unmöglich. In diesem Sinne ist Glück ein Ding, das dem Menschen infolge des natürlichen Weltlaufes unbedingt und überall versagt ist. Aber es giebt ein Gefühl, das höher steht als alles Glück befriedigter Wünsche, das ist jene himmlische Beseligung,

die daraus entspringt, daß das menschliche Herz selbst wunsch- und begierdelos wird, — durch vollkommene Entsagung. Mit dieser Erkenntnis hatte der Künstler den eigentlichen praktischen Kern der christlichen Religion entdeckt, ihre ewige Wahrheit, der gegenüber alle mythologische und dogmatische Einkleidung zu ephemerer Bedeutungslosigkeit herabsinkt. In ihr offenbarte sich ihm jene milde und erhabene Weisheit, wie sie von den Denkern und Propheten aller Zeiten und Völker unter den mannigfaltigsten Formen immer wieder neu gepredigt wurde, — und diese Erkenntnis war es auch, die ihn wieder zur Kirche zurück und schließlich ganz in ihre Arme führte.

Denn das war ihm nun klar geworden: Mochte die Kirche in ihren menschlichen Vertretern noch so oft irren, mochten sich noch so viele Mißbräuche und Auswüchse an ihrem äußerlich sichtbaren Körper zeigen, — in der Hauptsache hatte sie den Bestrebungen der Zeit gegenüber doch Recht behalten. In der That war sie von einer höheren, göttlichen Weisheit erleuchtet gewesen, als sie sich zu den ebenso gut gemeinten als kurzsichtigen Versuchen, ein Paradies auf Erden zu verwirklichen, bloß ablehnend verhielt und nicht müde ward zu betonen, daß Unvollkommenheit, Sünde und Elend eben das unwandelbare Wesen unserer irdischen Existenz ausmachen, daß daran wohl manches geändert, aber nicht viel gebessert werden könne, und daß es für den Menschen, der einmal wirklich diese Erfahrung gemacht hat, nur die eine Alternative giebt: entweder jeglicher Hoffnung abzusagen, oder aber dieselbe in ein irgendwie konstruiertes Jenseits zu verlegen.

Diese Entwickelung, ganz allgemein bezeichnet, von unbedingter Zukunftshoffnungsseligkeit zur Resignation hat in irgend einer Weise fast noch jeder wahrhaft große und idealen Zielen zustrebende Mensch, dem ein genügend langes Leben beschieden war, durchgemacht, — und gerade auch

der geistige Werdegang von Liszts genialem Freunde Richard Wagner hat einen — wenn wir die gewaltigen Unterschiede der Individualität und des geistigen Milieus, in dem die beiden aufwuchsen, gebührend berücksichtigen — durchaus analogen Verlauf genommen. Auch er war ausgegangen von einem zaglosen Vertrauen auf den Erfolg jener gärenden Bewegung, in der er seine Zeit begriffen fand, auch ihm hatte der endliche faktische Ausgang dieser Bewegung nur Enttäuschungen gebracht, und schließlich war auch er nach einem kurzen Stadium gänzlicher Hoffnungs- und Glaubenslosigkeit in dem Hafen der christlichen Religion gelandet.

Nun ist es nur natürlich, daß jeder, dem einmal der innere Kern, das Wesen, ich möchte sagen: das „An-sich" einer Sache aufgegangen ist, zwar durchaus nicht den Blick verliert für die Schwächen und Unvollkommenheiten ihrer äußeren Erscheinung und zeitlichen Ausgestaltung, wohl aber insofern in seinem Urteil gerechter wird, als er jetzt das Unwesentliche vom Wesentlichen zu trennen weiß und nur das letztere als für eine vorurteilslose Würdigung in Betracht kommend berücksichtigt. Daß die christliche Religion ihr Paradies in ein Jenseits verlegt, darin besteht ihr eigentümlicher Charakter, mit dem sie sich zu einem großen Teil der unser Jahrhundert beherrschenden Bestrebungen in unversöhnlichen Widerspruch gesetzt hat. Die Erfahrungen seines Lebens hatten Liszt darüber belehrt, daß der Lauf der Welt in der That so beschaffen ist, daß er für ein unbeschränktes und reueloses Glück schlechterdings keinen Raum gewährt. Auf jegliche Hoffnung zu verzichten, und gerade in der rückhaltlosen Anerkennung der naturnotwendigen Friedlosigkeit alles Seins Ruhe und Befriedigung zu finden, dazu fühlte er sich nach Charakter und Temperament außer stande. Also blieb ihm nichts anderes übrig, als die von der Kirche gebotene

Lösung des Widerspruchs zwischen den unendlichen Glücksansprüchen unseres Herzens und der Unzulänglichkeit ihrer Erfüllung zu acceptieren und mit ihr anzuerkennen, daß der einzige Weg, auf dem schon hienieden ein Vorgeschmack der himmlischen Seligkeit zu erlangen sei, in der Resignation bestehe, in der vollkommenen Unterordnung des menschlichen Wollens und Wünschens unter die göttliche Notwendigkeit des Schicksals, in einem widerstandslosen Sich-Bescheiden und Verzichten.

Jene jugendlichen Träume und Hoffnungen, daß die großen politischen und socialen Bewegungen der Zeit das Reich Gottes auf Erden verwirklichen könnten, sie hatten sich dem Künstler als das enthüllt, was sie in Wahrheit sind, als Illusionen. Aber mit nichten brauchte er sich ihrer zu schämen oder sie in irgend einer Weise zu widerrufen. Ja, die Kritik, welche er vordem an den Mißbräuchen der zeitlichen Einrichtungen der Kirche und ihrer menschlichen Vertreter geübt hatte, konnte für ihn auch jetzt noch ihre volle Berechtigung behalten. Nur ihre Bedeutung hatte sie insofern verloren, als er nun wußte, daß seine Verurteilung des kirchlichen Katholicismus in Bausch und Bogen sich lediglich an unwesentliche Äußerlichkeiten gehalten hatte und schlechterdings unvermögend war, der ewigen Wahrheit, welche durch die Kirche, wenn auch noch so unvollkommen, vertreten wird, auch nur das Geringste anzuhaben. Anderseits konnte aber auch diese Unbefangenheit und, im besten Sinne des Wortes, aufgeklärte Vorurteilslosigkeit, welche das Verhältnis Liszts zur Kirche in allen Perioden seines Lebens zeigt, ihn wiederum nicht abhalten, im Schoße des kirchlichen Glaubens die Ruhe und den Seelenfrieden zu finden, welche er in der „Welt" vergeblich gesucht hatte.

Grundverkehrt wäre es daher, wollte man glauben, die ausgesprochene Kirchlichkeit des älteren Liszt bedeute

ein Verleugnen seiner Vergangenheit. Wenn er in seinen späteren Tagen der Kritik kirchlicher Mißbräuche nicht mehr öffentlichen Ausdruck verlieh, so darf man ruhig annehmen, daß er trotzdem seine eigene freie Meinung auch in diesen Dingen sich stets bewahrt hat. Aber er war der Ansicht, daß jener innere Kern, den die katholische Kirche trotz aller äußerlichen Verunreinigungen in die Gegenwart hinübergerettet hatte, zu wertvoll sei, als daß man den traurigen Mut haben dürfe, das Kind mit dem Bade auszuschütten. Überdies fühlte er sich zu nichts weniger als zum Kirchenreformator berufen und wußte zu gut, daß einem Klagen und Anklagen ohne den energischen Willen und die Kraft der Verbesserung jegliche Berechtigung abgehe. Aber daß Liszt niemals zum Betbruder der gewöhnlichen Sorte geworden, daß er von allen „ultramontanen" Anwandlungen (im Sinne einer Verquickung von Politik und Religion) zeitlebens frei geblieben — man denke nur daran, daß Kardinal Hohenlohe, der, wie bekannt, von dem am Vatikane herrschenden Jesuitismus nicht gerade übermäßig geliebte kirchliche Würdenträger, sein Freund und Gönner in Rom gewesen ist —, das steht außer allem Zweifel, — und einen Beweis dafür finde ich unter anderem auch darin, daß er niemals imstande war, seinen kirchenmusikalischen Bestrebungen irgendwelchen officiellen Einfluß zu verschaffen: das Mißtrauen, das die katholische Kirche gegen jeden freien Geist hegt, hat sie auch Liszt gegenüber niemals ganz verloren.

War so die kirchliche Gesinnung des Meisters auch in seinen letzten Lebensjahren weit entfernt von allem Obscurantismus, so begreift man, wie Übelwollende in seinem Thun und Denken Anhaltspunkte finden konnten für die Behauptung, Liszts Frömmigkeit sei überhaupt nicht aufrichtig, sei bloße Pose und Charlatanerie eines ehrgeizigen Künstlers gewesen, der um jeden Preis von

sich habe reden machen wollen. Daß, wer solches glauben konnte, von Liszts Charakter auch nicht die blasseste Ahnung hatte, liegt auf der Hand. Aber eine wichtige Beobachtung liegt dieser boshaften Unterstellung doch zu Grunde, die nämlich, daß die Religiosität Liszts eine durchaus exceptionelle Erscheinung ist. Ganz aus dem Gefühle und dem Herzen herausgewachsen, hat sie seinem Kopfe niemals die Klarheit benommen, welche nötig ist, um die Dinge der Welt mit nüchternen Augen zu betrachten und zu erkennen. Ein „Schwärmer" im üblen Sinne des Wortes ist er niemals gewesen, und gar von jenem bornierten Fanatismus, den die konfessionelle Religiosität so gern im Gefolge hat, finden wir bei ihm keine Spur. Man hat oft gesagt, daß Liszts Lebensführung, namentlich in früheren Jahren, in einem zu krassen Widerspruche mit seinen späteren religiösen und kirchlichen Velleitäten gestanden habe, als daß man diese letzteren ganz ernst nehmen könnte. Ich finde das durchaus nicht. Was die christliche Religion an Pflichten gegen die Mitmenschen ihren Gläubigen vorschreibt, das hat Liszt Zeit seines Lebens erfüllt, wie kaum ein anderer, und niemals konnten selbst seine erbittertsten Feinde seinen Edelmut, seine Opferwilligkeit und stete Hilfsbereitschaft bestreiten. Wenn er (nach christlichen Begriffen) sündigte, so geschah das, weil auch er ein Mensch war, und vor allem, weil eine kräftig entwickelte leidenschaftliche Sinnlichkeit das elementare Fundament seiner Natur, wie der eines jeden echten Künstlers, bildete. Daß diese ihn, namentlich in sexueller Beziehung, oft zu Dingen hinriß, die er später zu bereuen hatte, das kann nur verhimmelnde Lobrednerei ableugnen, — und es wäre eine falsche Prüderie, wollte ich nicht ausdrücklich betonen, daß Liszts Stellung zum „Ewig-Weiblichen" in der That eine Seite seines Charakters bezeichnet, die ihn, im Konflikt mit der Tendenz seiner religiösen Sehnsucht,

immer wieder ins reale Diesseits hinabzog: „ein Erdenrest zu tragen peinlich“. Aber schließlich hat noch niemand, und Liszt selbst am allerwenigsten, behauptet, daß er ein Heiliger gewesen sei, — und es ist doch ein mehr als unbilliges Verlangen, das sich darin ausspricht, daß man das Streben nach einem Ideale als unaufrichtig verdächtigt, wenn es nicht ganz zum Ziele geführt hat. Steht nicht geschrieben: „Die Kranken bedürfen des Arztes, nicht die Gesunden,“ und ist es nicht gerade das Bewußtsein von der menschlichen Sündhaftigkeit und der daraus entspringenden Erlösungsbedürftigkeit, worin das specifisch christlich-religiöse Gefühl seine eigentlichen psychologischen Wurzeln hat? Eine makellos reine Engelsnatur ist religiöser Empfindungen im Sinne des Christentums ebenso unfähig, wie ein vollkommener Bösewicht. Allererst der im Menschenherzen aufklaffende Widerspruch zwischen dem himmlischen und irdischen Teile der Seele, zwischen Geistigkeit und Sinnlichkeit, erzeugt die Sehnsucht nach Erlösung und eine auf dieser Sehnsucht basierende Religion, und immer wird der Mensch, welcher diesen Widerspruch besonders stark und mächtig in seinem Innern empfunden und erlitten hat, am meisten der Tröstungen der christlichen Religion bedürftig, und für sie empfänglich sein. —

Auf die Entwickelung des Kirchenkomponisten Liszt hat nun der geschilderte Verlauf der Wandlungen in seinem Verhältnis zu Religion und Kirche einen entschiedenen Einfluß gehabt. Zwar jenes erste Stadium, in welchem der junge Künstler die Kirchenmusik seiner Zeit selbst „säkularisieren“ will und eine Verbindung von geistiger und weltlicher Tonkunst, von Theater und Kirche träumt, ist nur theoretisch zum Ausdruck gekommen. Kunstwerke dieser Art besitzen wir von Liszt nicht. Als er aber durch den Auftrag, für die Einweihung der Graner

Kathedrale eine Festmesse zu komponieren, zum ersten Male zu einer größeren kirchenmusikalischen Arbeit veranlaßt wurde, da schuf er ein Werk, das zwar in seiner Ganzheit deutlich zeigt, daß sein Autor auf kirchlichem Boden steht, trotzdem aber in gar manchem die Nachwirkung jener früheren Gedanken „über zukünftige Kirchenmusik" verspüren läßt. Nicht als ob ich dem ziemlich verbreiteten Urteile, daß diese Musik theatralisch und unkirchlich sei, beistimmte. Aber wenn man sie mit den späteren kirchlichen Kompositionen Liszts vergleicht, wird man einen großen Unterschied nicht leicht verkennen können, einen Unterschied, der im wesentlichen darin besteht, daß in der Graner Messe ein durch und durch subjektives und modernes religiöses Empfinden mit den Mitteln und in der Sprache der neueren weltlichen Tonkunst zum Ausdruck gelangt. Dieses religiöse Empfinden ist nun allerdings seiner Intensität nach fast noch stärker und inniger als dasjenige, welches uns aus den klassischen Meisterwerken katholischer Kirchenmusik des XVI. und XVII. Jahrhunderts entgegentönt, und man kann dieses Werk nicht besser charakterisieren, als wie es der Meister selbst gethan, wenn er einmal von ihm sagt, es sei mehr gebetet, als komponiert. Aber die Form, in der dieses religiöse Gefühl künstlerisch gestaltet wird, ist bis zu einem gewissen Grade allerdings unkirchlich, und ich könnte es begreifen, wenn ein strenggläubiger Katholik es vorziehen würde, diese ergreifende Tondichtung im Konzertsaale sich anzuhören, als sie dem Rahmen des Kultus eingefügt zu sehen, — ganz abgesehen davon, daß sie schon ihrer Ausdehnung wegen nur bei ganz besonderen feierlichen Veranlassungen in der Kirche zu verwenden wäre.

Neuere auf katholischem Standpunkt stehende Ästhetiker und Kunsthistoriker machen einen scharfen Unterschied zwischen religiöser und liturgischer Kunst, ein Unter-

schied, der dem zwischen Liszts früherer und späterer Kirchenmusik durchaus entspricht. Den Anforderungen, welche man an eine wahrhaft religiöse Musik zu stellen berechtigt ist, entspricht die Graner Messe in denkbar höchstem Grade, nicht aber ebensosehr auch den liturgischen Bedürfnissen, und gerade die Vergleichung dieses Werkes mit späteren Kirchenkompositionen Liszts zeigt sehr deutlich, daß man die Entwickelung des geistlichen Tondichters Liszt im ganzen als von einer allgemein religiösen zur speciell liturgischen Musik sich fortbewegend bezeichnen kann, wobei der Parallelismus mit der Entwickelung seiner religiösen Anschauungen selbst, die ihn von einem mit der Kirche in Widerspruch befindlichen Lamennaisschen Christentum wieder zur Kirche zurückführte, so klar zu Tage liegt, daß er nicht erst besonders hervorgehoben zu werden braucht.

Gewisse technisch musikalische Eigentümlichkeiten, welche für die späteren Kirchentonwerke Liszts charakteristisch sind, stehen hiermit in unmittelbarem Zusammenhang. Die musikalische Sprache des Meisters wird zunächst immer einfacher und schlichter, wie es den Zwecken des Kultus entspricht, und dann nähert er sich in seiner Harmonik immer mehr der Ausdrucksweise der alten Meister der Renaissance. Dieses bewußte Zurückgreifen auf die sogenannten „Kirchentonarten“ und die aus ihrer Anwendung sich notwendig ergebende eigentümliche Art und Weise der Accordverbindung ist in der Graner Messe noch so gut wie gar nicht zu bemerken. Dieses Werk steht durchaus auf dem Boden unseres modernen Harmonie- und Tonalitätsgefühls. Je älter der Komponist wird, desto mehr läßt sich beobachten, wie er in seinen Kirchenwerken entweder ausschließlich dem „Palestrinastil“ sich zuwendet, oder eine Verschmelzung der unserem Ohr so fremdartigen und doch, oder gerade deshalb, so unsagbar reizvollen harmonischen Kunst des Cinquecento mit all den

Errungenschaften modernsten Wissens und Könnens auf diesem Gebiete anstrebt, eine Tendenz, die ja deshalb nicht als reaktionär, sondern als wahrhaft fortschrittlich anzusehen ist, weil sie aus der Kunst der Vergangenheit ein Element wieder aufnimmt, welches die aus der nachfolgenden musikgeschichtlichen Entwickelung sich ergebende einseitige Ausbildung anderer harmonischer Verhältnisse und Beziehungen gänzlich in Vergessenheit hatte geraten lassen. —

Die erste Stelle unter des Meisters größeren Werken streng kirchlichen Charakters nimmt das Oratorium Christus ein. Es wurde, nachdem schon einzelne Teile vorangegangen waren (Die Seligpreisungen 1856, die Papsthymne „Tu es Petrus“ 1863) im Jahre 1866 in Rom ausgeführt und vollendet. Den lateinischen Text hatte sich Liszt selbst aus Worten der Heiligen Schrift und der katholischen Liturgie zusammengestellt. Das Ganze gliedert sich in drei Teile: Weihnachtsoratorium, Nach Epiphania und Passion und Auferstehung. Den Geist, in welchem das Werk geschaffen ist und verstanden sein will, bezeichnet das Motto: „Wahrheit in Liebe wirkend, lasset uns in allem wachsen an dem, der das Haupt ist, Christus.“ (Epheſ. 4, 15.) Das Weihnachtsoratorium zerfällt wieder in fünf Nummern: 1) eine Orchestereinleitung über die von der kirchlichen Tradition auf Christus gedeuteten Prophetenworte: „Tauet, ihr Himmel, von oben, und die Wolken regnen den Gerechten. Die Erde thue sich auf und bringe den Erlöser“ (Jes. 45, 8.) 2) Pastorale und Verkündigung des Engels für Orchester, Sopran-Solo und Chor (Luc. 2, 10—12), 3) die wunderbar mystische Hymne: Stabat mater speciosa für Chor mit Orgelbegleitung, eines der herrlichsten Stücke, die Liszt geschrieben hat, weil eines von denen, die nur er schreiben konnte, — und endlich die

beiden bekannten Orchesterstücke: 4) Hirtengesang an der Krippe und 5) Die heiligen drei Könige, Marsch („Und siehe, der Stern, den sie im Morgenlande gesehen hatten" u. s. w., Matth. 2, 9), — dieser, abgesehen von seiner ganz herrlichen Erfindung, auch schon rein technisch ein wahres Wunder der Instrumentationskunst. Den zweiten Teil eröffnen: 6) Die Seligpreisungen (Matth. 5, 3—10) für Bariton-Solo, Chor und Orgel, es folgen — gleichsam als drei weitere typische Beispiele vom Thun und Wirken des Erlösers auf Erden — 7) Das Gebet: „Pater noster" für Chor und Orgel, 8) Die Gründung der Kirche: „Tu es Petrus" für Chor und Orchester und 9) Das Wunder: „Und siehe, da erhob sich ein groß Ungestüm im Meer" u. s. w. (Matth. 8, 24—26), für Bariton-Solo, Chor und Orchester, und den Beschluß macht: 10) Der Einzug in Jerusalem: „Hosanna, benedictus, qui venit in nomine Domini" (Matth. 21, 4—9), in dynamischer Beziehung der Höhepunkt des Werkes, gleich ausgezeichnet durch die pompöse Entfaltung mächtiger Tonmassen und berückendem Klangzauber. Der letzte Teil enthält 11) das im Orchesterzwischenspiel ein erschütterndes Gemälde seelischer Kämpfe zeichnende Bariton-Solo: „Tristis est anima mea" (Matth. 26, 38—39) und 12) das weitausgedehnte: Stabat mater dolorosa für Soli, Chor und Orchester, ein würdiges Seitenstück zu dem Stabat mater speciosa des ersten Teils und wohl die herrlichste musikalische Interpretation, die das wunderbare alte Gedicht seit den Tagen des Palestrina gefunden hat. Auf die Auferstehung endlich beziehen sich 13) die eigenartig archaisierende Hymne: „O Filii et Filiae" für Kinderchor und Orgel und 14) der Chor: „Resurrexit" mit Schlußfuge: „Christus vincit".

Es ist schwer, über ein Werk, wie den Christus, etwas

zu sagen, ohne entweder in nur dem Fachmanne verständliches technisches Detail zu geraten, oder sich in eine ebenso billige als unnütze Schönrednerei zu verlieren. Schon daß ein solches Werk in unserer glaubensarmen Zeit, wo die christliche Religion trotz aller mehr oder minder künstlichen Restaurationsversuche, in einem so offenersichtlichen Zersetzungsprozesse sich befindet, überhaupt nur hat entstehen können, ist ein Wunder zu nennen, und fast könnte man sich versucht fühlen, eine Bestätigung jenes Hebbelschen Gedankens in ihm zu finden: daß man sich nämlich zweimal für eine Religion enthusiasmiere, zuerst wenn sie entsteht und dann wenn sie untergeht. (Tagebücher I, 61.) Oft ist der Liszt'sche Christus mit der Bach'schen Matthäuspassion verglichen worden, indem man den katholischen Charakter des einen, den protestantischen des andern Werkes als specifische Merkmale ihres Unterschiedes hervorhob. Noch richtiger könnte man vielleicht sagen, daß, wie wir Jesus und Christus unterscheiden, indem wir mit dem ersteren Namen die menschliche Person des Heilandes bezeichnen, wie sie vorzugsweise in den drei synoptischen Evangelien geschildert wird, während wir unter Christus mehr den metaphysischen Begriff verstehen, zu dem jene menschliche Gestalt in Tradition und Dogma mit der Zeit geworden ist, — daß in analoger Weise das Liszt'sche Oratorium uns sozusagen eine musikalische Christologie giebt, während Bach uns den historischen, bezw. legendarischen Jesus des Matthäus vorführt. Bei Liszt ist mit Ängstlichkeit alles Dramatische vermieden. Die Geschehnisse werden durchaus und immer symbolisch und supranaturalistisch aufgefaßt, die Person des Erlösers tritt nirgend in eigentlich markanter Weise hervor und, mit der einzigen Ausnahme des Tristis est anima mea, wo die menschliche Natur Christi zu einem gewaltigen elementaren Ausdruck der Verzweif-

lung gelangt, hütet sich der Künstler durchaus, sie durch individuelle Züge zu vermenschlichen. Das ganze Leben des Erlösers erscheint verinnerlicht und vergeistigt, und oft werden uns die Ereignisse nicht direkt gezeigt, sondern nur in dem sekundären Abbild und Eindruck, den sie bei den Beteiligten hinterlassen. So ist z. B. das Stabat mater dolorosa das einzige Stück, welches sich auf die Kreuzigung bezieht.

Richard Wagner hat einmal, ausgehend von der (übrigens falschen) Etymologie des Wortes „Dichten" = densare, als die eigentliche Kunst des Dichters das bezeichnet, das er den in der Wirklichkeit vorgefundenen Stoff „verdichte", d. h. mit Hinweglassung alles Unwesentlichen in seine wichtigsten Hauptmomente zusammendränge. Ist diese Ansicht richtig, so kann, ganz abgesehen von der Musik, schon die dichterische Leistung Liszts in der Zusammenstellung der Worte des Christustextes nicht genug bewundert werden. Statt wie es gewöhnlich geschah, wenn ein neuerer Dichter den Stoff der Evangelien zum Zwecke der musikalischen Komposition einzurichten hatte, die neutestamentliche Erzählung auszudehnen, durch Zusätze auszuschmücken und dadurch zu verwässern und zu trivialisieren, greift er aus den Berichten der biblischen Schriftsteller nur einige wenige hervorragende, sozusagen paradigmatische Momente heraus, und die Art und Weise, wie nun der Tonkünstler Liszt diese beschränkte Anzahl der vom Dichter gewählten Ausschnitte aus dem Leben des Heilandes zu umfangreichen musikalischen Bildern ausführt und ausmalt, erinnert uns an jenes andere Wort des Bayreuther Meisters: „In Wahrheit ist die Größe des Dichters am meisten danach zu ermessen, was er verschweigt, um uns das Unaussprechliche selbst schweigend uns sagen zu lassen; der Musiker ist es nun, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt."

Der Charakter der Liſztſchen Chriſtusmuſik iſt der einer Verbindung unſagbarer inhaltlicher Innigkeit mit denkbar größter formeller und techniſcher Einfachheit und Schlichtheit. In den Motiven zum größten Teil auf liturgiſche Intonationen des altkirchlichen ſogenannten Gregorianiſchen Geſanges aufgebaut, iſt dieſe Muſik vielleicht das glänzendſte Beiſpiel für die Bereicherung, welche die Tonkunſt aus dem von Liſzt zuerſt unternommenen Zurückgehen auf die Harmonik der Kirchentonarten und deren Verſchmelzung mit der freien Tonalität der Neuzeit zu ziehen vermag.

Zum erſten Male in Weimar am 29. Mai 1873 unter des Meiſters perſönlicher Leitung aufgeführt, hat der Chriſtus bei ſeinen ſpäteren Aufführungen (in München unter Karl Hoffbauer, ſpäter unter Porges, in Heidelberg unter Wolfrum, in Wien unter Loewe und an anderen Orten) in würdiger Interpretation auf ein empfängliches und nicht voreingenommenes Publikum immer eine tiefe und mächtige Wirkung ausgeübt, wenn er auch, bis heute wenigſtens, noch nicht in dem Maße „durchgedrungen“ iſt, wie „Die Heilige Eliſabeth“.

Von den nicht nur ihrem Charakter, ſondern auch ihrer Zweckbeſtimmung nach rein kirchlichen Kompoſitionen Liſzts nenne ich zunächſt ſeine Meſſen. Es ſind deren ſechs, darunter eine Stille Meſſe für Orgel allein (1878/79). Von den geſungenen Meſſen ſind die zwei mit Orcheſterbegleitung größeren Umfanges und ausgeſprochen feſtlichen Charakters: die ſchon erwähnte Graner Feſtmeſſe (Missa sollemnis, 1855), die bekannteſte und glänzendſte von Liſzts muſikaliſchen Interpretationen des Meſſetextes, und die bei Anlaß der Krönung des Kaiſers Franz Joſef zum König von Ungarn komponierte Ungariſche Krönungsmeſſe (1866/67), die in kühner Weiſe nationale und kirchliche Elemente miteinander ver-

bindet. Ferner eine Messe für Männerchor, eine der früheſten kirchlichen Kompoſitionen Liſzts (1848?, umgearbeitet 1853 und 1870), eine ebenſolche für gemiſchten Chor (Missa choralis 1859), vielleicht die wunderbarſte Leiſtung des Meiſters auf dem Gebiete rein liturgiſcher Kunſt, und endlich ein Requiem für Männerchor und Soli (1867/68). Dazu kommen eine große Anzahl kleinerer kirchlicher Geſänge und Inſtrumentalwerke, Paternoſter, Ave Maria — davon je eines bereits aus dem Jahre 1846 —, Libera me, Ave maris stella, Tantum ergo, O salutaris hostia, Ave verum, Reſponſorien, Litaneien, Antiphonien, Kreuzesſtationen, Roſenkranzandachten u. ſ. w. u. ſ. w. Einen Teil ſeiner kirchlichen Chorwerke hat Liſzt in Sammlungen vereinigt (Neun Kirchenchorgeſänge 1871, und dann um drei vermehrt: Zwölf Kirchenchorgeſänge 1882). Die letzte derartige Kompoſition des Meiſters war ein Pax vobiscum für Männerſoloquartett und Orgel (1885 oder 1886).

Eine beſondere Bedeutung beanſpruchen die Pſalmenkompoſitionen Liſzts, denen Lina Ramann eine eigene Monographie gewidmet hat (Franz Liſzt als Pſalmenſänger und die früheren Meiſter. Leipzig 1886). Es ſind außer dem herrlichen 13. Pſalm für Tenor-Solo, Chor und Orcheſter, einer der bekannteſten Liſztſchen Kompoſitionen (1855), der 137. für Sopran-Solo und Frauenchor (1856), der 23. für Tenor, Harfe und Orgel (1859), der 18. für Männerchor und Orcheſter (1860) und endlich der Bußpſalm 129. „Aus der Tiefe rufe ich“ aus dem unvollendeten Oratorium „Stanislaus“ für eine Baßſtimme mit Orcheſter (1881), — ohne Ausnahme tiefreligiöſe Geſänge von wunderbarem Stimmungsgehalt und, bei aller aus dem jeweiligen Text ſich ergebenden Verſchiedenheit in Charakter und muſikaliſcher Einzelausgeſtaltung, erfüllt von dem gleichen Geiſte innigſter

Gottergebenheit. Schließlich erwähne ich noch den eigenartig schönen Sonnenhymnus des Heiligen Franziskus von Assisi für Bariton, Chor, Orgel und Orchester (1862, aufgeführt — meines Wissens zum ersten Male — vom Münchener Lehrergesangverein unter Albin Sturm, 1898), ein Gebet an den Heiligen Franz von Paula für Männerchor, Orgel, drei Posaunen und Pauken und die Cäcilienlegende für Mezzosopran, Chor ad libitum und Orchester (1874).

Daß Liszt einer der allerfruchtbarsten Kirchenkomponisten der neueren Zeit gewesen ist, erhellt schon aus obiger summarischer Übersicht. Daß er aber auch zweifellos der bedeutendste, ja für die Entwickelung der geistlichen Tonkunst eigentlich einzig in Betracht kommende Meister unseres Jahrhunderts war, das wird immer mehr und allgemeiner anerkannt werden, wie es schon heute unter den Einsichtigen und Urteilsfähigen widerspruchslos feststeht.

Einsam und einförmig floß unterdessen des Meisters Leben dahin. Sein hochbegabter Sohn Daniel war 1859 in jugendlichem Alter gestorben, und seine Töchter hatten sich beide im Jahre 1857 vermählt, Cosima, die spätere Gattin Richard Wagners, mit Hans von Bülow, Blandine mit Emile Ollivier, dem aus der Vorgeschichte des deutsch-französischen Krieges von 1870/71 bekannten Minister unter Napoleon III. Letztere starb bereits im Jahre 1862, und 1866 verlor der Meister die zärtlich geliebte Mutter. So verwaiste er immer mehr, und die wenigen vertrauten Freunde und Verwandten — unter ihnen hing er namentlich an seinem Vetter Eduard Liszt und dessen Sohne, seinem Patenkinde und Namenserben Franz Liszt, dem bekannten Strafrechtslehrer und Kriminalpolitiker (jetzt in Berlin) — lebten fern von ihm getrennt.

Wenn er die Hoffnung gehegt hatte, daß seinen kirchenmusikalischen Bestrebungen officielle Anerkennung zu teil werden würde, und daß sich ihm ein öffentlicher Wirkungskreis auf diesem Gebiete in Rom erschließen könnte, so sah er sich darin bitter getäuscht. Zwar wurde ihm die „Gnade" zu teil, den Besuch des Papstes Pius IX. in seiner bescheidenen Wohnung im Kloster Madonna del Rosario auf dem Monte Mario, die er seit 1863 inne hatte, im Juli desselben Jahres empfangen und ihm einige seiner Kompositionen vorspielen zu dürfen, und aus einem (unfreiwillig) überwältigend komischen Briefe, den der alte Rossini zu jener Zeit an Liszt richtete (— er bat ihn darin, seinen Einfluß dahin zu verwenden, daß der Frauengesang in der Kirche zugelassen werde, weil er, Rossini, seine kirchlichen Kompositionen nicht von krächzenden Knabenstimmen vorgetragen hören wolle! —), geht hervor, daß auch ferner Stehende erwarteten, der Meister werde nun mit den zur Durchführung seiner kirchenmusikreformatorischen Pläne unbedingt erforderlichen Machtbefugnissen ausgestattet werden. Daraus wurde indessen ganz und gar nichts, und wenn es wahr ist, was man erzählt, daß Pius IX. Liszt einmal „seinen Palestrina" genannt habe, so geht daraus nur hervor, daß der frühere Graf von Mastai-Feretti nicht den Beruf in sich fühlte, ein Marcellus zu werden. Wie schon gesagt: man schien dem Meister trotz seines Abbérockes nicht recht zu trauen. Er war unbeschadet seiner kirchlichen Gesinnung einerseits zu sehr moderner Künstler und frei und vorurteilslos denkender Mensch geblieben, anderseits zu wenig „Jesuit", als daß er ein Mann ganz nach dem Herzen der katholischen Machthaber hätte sein können. Daß aber die Kirche eine künstlerische Kraft mit dieser speciellen Begabung für die geistliche Tonkunst, wie sie in Jahrhunderten nicht so leicht mehr zu finden sein wird, in organisatorischer Beziehung so gänzlich ungenützt

ließ, davon dürfte sie schließlich selbst den meisten Schaden haben.

Seit dem Jahre 1869 wechselte Liszt alljährlich seinen Aufenthalt, indem er den Winter in Rom — dort als Gast des Kardinals Hohenlohe auf der Villa d'Este in Tivoli —, den Sommer wieder in Weimar zubrachte. Hier war ihm die sogenannte „Hofgärtnerei" vom Großherzog als (übrigens in mancher Hinsicht recht primitive) Wohnung zur Verfügung gestellt worden, wo sich nun ein reges künstlerisches Leben und Treiben entwickelte, ähnlich dem, das in den fünfziger Jahren auf der Altenburg geherrscht hatte, nur nicht mehr so glanzvoll und durch so illustre Namen verherrlicht, wie früher. Wieder strömten namentlich angehende Pianisten und — fast hätte ich gesagt: leider — auch Pianistinnen aus aller Herren Länder in dem kleinen thüringischen Residenzstädtchen zusammen, um von Liszts Meisterschaft und Lehrtalent zu profitieren. Seine unendliche Gutmütigkeit, der es schwer wurde, irgend jemand eine Bitte abzuschlagen, verschuldete es, daß viele sich an ihn heranzudrängen und ihn unter dem Vorwande des Lernens zu behelligen wußten, die nicht wert gewesen wären, auch nur seine Stiefel zu putzen, — womit indessen nicht bestritten werden soll, daß auch eine stattliche Anzahl ganz hervorragender Talente aus jener zweiten Weimarer Liszt-Schule hervorgegangen ist.

Im Jahre 1874 wurde der Meister zum Ehrenpräsidenten der neuerrichteten ungarischen Landes-Musik-Akademie in Budapest ernannt, was ihn veranlaßte, von nun ab zeitweise auch dort längeren Aufenthalt zu nehmen, obgleich seine Landsleute sich sonst nicht gerade übermäßig dankbar gegen ihren größten Mitbürger erwiesen hatten. So wurde ihm, sehr gegen seinen Willen, auch im Alter nicht die Ruhe zu Teil, nach der er sich so sehr gesehnt hatte. Ja selbst pekuniär war er in seinen letzten Tagen

nicht so gestellt, daß er in dieser Beziehung ganz ohne Sorgen hätte sein können. Um Reichtümer zu sammeln, dazu war er von jeher zu freigebig gewesen, obgleich er es, wie kein anderer Künstler, gekonnt hätte. Zwar hatte er sich ein kleines Kapital zurückgelegt und dessen Verwaltung — ein äußerst bezeichnender Zug — fremden Händen anvertraut. Aber auch mit der hieraus fließenden bescheidenen Rente ging er in seinem aufopfernden Edelmut so wenig haushälterisch um, daß er oft in thatsächliche Verlegenheit geriet.

In seinem Verhältnis zu Richard Wagner war eine gewisse Entfremdung eingetreten. Beider Wege hatten sich getrennt, und noch mehr äußerlich, als innerlich waren sie sehr weit auseinander gekommen. Möglich, daß auch die familiären Wirren, die damit endeten, daß Liszts Tochter Cosima sich von ihrem ersten Gatten, Hans von Bülow, scheiden ließ, um Richard Wagner die Hand zu einer neuen Ehe zu reichen, ihre trüben Schatten auf die Freundschaft der beiden großen Künstler geworfen hatten: genug, eine merkliche Erkaltung der gegenseitigen Beziehungen während der sechziger Jahre kann nicht geleugnet werden. Die erste Aufführung des Liszt'schen „Christus" in Weimar (1873), der Wagner beiwohnte, brachte eine erneute Annäherung, und auch das erste Bayreuther Festspieljahr (1876) sah Liszt unter seinen zahlreichen berühmten Festgästen.

Zeit seines Lebens hatte sich der Meister einer unverwüstlichen, kräftigsten Gesundheit erfreut. Nun, etwa gegen die Mitte der achtziger Jahre machten sich auch bei ihm die Spuren des Alters immer bemerkbarer. Das Augenlicht begann schwächer zu werden, so daß ihm das Arbeiten, das einzige, was ihn noch auf der Welt festhielt, sehr erschwert, schließlich fast ganz unmöglich gemacht wurde. Dazu kamen die Anzeichen beginnender

Wassersucht, einer Krankheit, vor der Liszt immer ein besonderes Grauen empfunden hatte. Die Ärzte mahnten zu Ruhe und Erholung. Verschiedene Versprechungen und Verpflichtungen, denen sich der Künstler nicht entziehen zu dürfen glaubte, standen dem im Wege. So unternimmt er noch im Frühjahr 1886 eine größere Reise nach Paris und London, wohin seine dortigen alten Verehrer und Freunde ihn eingeladen hatten. Nach langer Zeit betritt er diese Städte wieder, in denen er einst so unerhörte Triumphe gefeiert. Vom stürmischen Jubel einer begeisterten Menge getragen, schlürft er noch einmal den Becher künstlerischer Ehren und Huldigungen in vollen Zügen. Schon halb krank kehrte er nach Deutschland zurück, um wie alljährlich der Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, der diesmal in Sondershausen tagte, beizuwohnen. Dort erhält er die Einladung seiner Tochter Cosima, zur Vermählung seines Enkelkindes Daniela mit dem jetzigen Heidelberger Professor der Kunstgeschichte Dr. Henry Thode nach Bayreuth zu kommen, wie auch die Festspiele, die in diesem Jahre zum ersten Male „Tristan und Isolde“ bringen sollten, mit seiner Anwesenheit zu beehren. Auch das kann und will er nicht abschlagen. Er reist nach Bayreuth zur Hochzeit, sodann zu seinem Freunde Munkacsy nach Schloß Colpach in Luxemburg und schließlich zu den Festspielen wieder nach Bayreuth zurück. Auf der Reise erkältet, kommt er mit heftigem quälendem Husten an. Keine Schonung kennend, macht er noch die ersten Aufführungen des „Parsifal“ und „Tristan“ mit. Dann erst läßt er sich bewegen, das Lager aufzusuchen, das er nicht mehr verlassen sollte: eine Lungenentzündung war zum Ausbruch gekommen, die zu überstehen seine Kräfte nicht mehr ausreichten. Wie ein Held auf dem Schlachtfeld, das Schwert fest in der Hand, so endet er am 31. Juli 1886

sein thatenreiches Leben an jener Stätte edelster deutscher Kunstpflege, die ohne ihn nicht das geworden wäre, was sie heute ist. Die letzten musikalischen Klänge, die sein irdisches Ohr vernommen, waren die jenes erhabenen Todes-Hymnus voll seligster Nirwana-Wonne, mit denen Isolde von dieser Welt des Leidens Abschied nimmt:

„— in des Welt-Athems
wehendem All —
ertrinken —
versinken —
unbewußt —
höchste Lust!"

Oft hatte der Meister zu seinen Lebzeiten, manchmal in drastischen Worten, seine tiefe innerliche Abneigung gegen alles Leichengepränge ausgesprochen, — eine Abneigung, die er mit den meisten großen und bedeutenden Menschen teilte. So wurde er denn, wie er es gewünscht hatte, in würdiger Einfachheit und Stille, bekleidet mit der Soutane des Franziskaner-Konfraters, auf dem allgemeinen Friedhofe zu Bayreuth beerdigt. Einer Überführung der Leiche nach Weimar oder Pest, wie sie angeregt wurde, stand sein bestimmt ausgesprochener letzter Wille entgegen.

Überblicken wir den Lebenslauf des Meisters, wie wir ihn auf den vorstehenden Blättern mit kurzen Strichen zu skizzieren versucht haben, so zeigt sich uns ein gänzlich verschiedenes Bild je nach dem Standpunkte, den wir einnehmen. Liszts Leben, von außen betrachtet, ist eine fast ununterbrochene Kette von in der Geschichte der Musik noch nie dagewesenen Siegen und Triumphen. Kein anderer Musiker hat mehr Ehrungen erfahren, in höherem Grade Bewunderung bis zu den pathologischen Verzückungen einer hysterischen Schwärmerei erregt und, in des Wortes eigentlichster Bedeutung, die ganze Welt zu seinen Füßen

gesehen. In der That, wenn die Zahl der Ordensauszeichnungen und Lorbeerkränze, wenn Titel und Würden, Ehrenbürgerbriefe und Adelsdiplome, Medaillen und Ehrensäbel den richtigen Maßstab abgäben für die Wertung des Erfolges einer künstlerischen Wirksamkeit, dann hätte Liszt sich rühmen können, wie kein anderer vor ihm, den Lohn eines unermüdlichen Strebens und Schaffens schon während seines Lebens in vollen Zügen genossen zu haben. Auf den Höhen menschlichen Daseins einherwandelnd, von den Fürsten und Vornehmen gleich einem der ihrigen geehrt und angesehen, von den Völkern bewundert und vergöttert als eine überirdische Wundergestalt, so zieht er seine Straße dahin, eine Via triumphalis sonder gleichen. Und doch, schauen wir ins Innere, trotz all dieses gleißenden Glanzes: welch furchtbare Tragödie! Und zwar rede ich jetzt nicht von den zahllosen Wunden, die Liszt als Mensch im Lebenskampfe davontrug, nicht davon, daß es ihm versagt blieb, seinen höchsten Herzenswunsch, die eheliche Verbindung mit der Fürstin Wittgenstein, erfüllt zu sehen, sondern darauf will ich aufmerksam machen, daß der thatsächliche innere Erfolg des Künstlers Liszt und seiner Lebensarbeit bei der Mitwelt, ungeachtet des äußerlich so glanzvollen Bildes seiner persönlichen Siege und Triumphe, geradezu gleich null war, — und zwar ohne jegliche Übertreibung gesprochen.

Allgemeine und unbestrittene Anerkennung fand er eigentlich nur, solange er sich auf das Klavierspiel beschränkte. Ja, ich glaube, man geht nicht fehl, wenn man annimmt, daß es selbst hier zunächst nur Äußerlichkeiten waren, was den Enthusiasmus der Menge erregte: die unerhörte technische Bravour als solche, der Nimbus einer bezaubernden Persönlichkeit, deren sich bald die Mythen- und Legendenbildung der allzeit geschäftigen Fama bemächtigte, mit einem Worte, das ganze für das Wesen der

Sache eigentlich belanglose „Drum und Dran", das auch einen innerlich so hohlen Virtuosen wie Paganini einst zum auserkorenen Liebling des „musikalischen" Publikums gemacht hatte, — während das, was gerade Liszt vor jenem Zauberkünstler der Geige auszeichnete, nämlich seine durch und durch echte Künstlerschaft, infolgederen er die Virtuosität nur als Mittel zum Zweck im Dienste einer ernsten und heiligen Kunstanschauung verwendete, sich nur sehr wenigen Auserwählten offenbarte. Aber wenn so die Masse der „Vielzuvielen" die Größe des Klavierspielers Liszt auch nicht eigentlich begriff und nicht begreifen konnte, so ahnte sie doch wenigstens, daß sie hier einer wunderbaren Ausnahmeerscheinung gegenüberstehe, und zögerte keinen Augenblick, die dem Genie gebührenden Ehren ihm voll ehrlicher und aufrichtiger Begeisterung zu spenden.

Anders wurde es, wie gesagt, als der Meister sich dem Dirigieren und Komponieren zuwandte. Das waren Dinge, bei deren Beurteilung die Menge ganz darauf angewiesen war, das nachzuplappern, was diejenigen ihr einzureden für gut fanden, die als musikalische „Autoritäten" galten. Denen war nun Liszt ein Neuerer, und schon deshalb verdammenswert. Aber nicht nur als „beati possidentes", die ein höchst materielles Interesse daran haben, daß in der Musik und ihrer Ausübung alles „fein schön" beim Alten bleibe, glaubten sie dem Dirigenten und Komponisten Liszt entgegentreten zu müssen, sondern sie waren zumeist wohl auch innerlich vollkommen davon überzeugt, daß Liszts Komponieren und Dirigieren nichts tauge. Wiederholt es sich ja doch fast alltäglich und auf allen Gebieten menschlichen Wissens und Könnens, daß die in den ausgefahrenen Geleisen träger Gewohnheit ihren Lebenskarren mühsam dahinschiebenden „Zünftigen" schlechterdings außer stande sind, dem Genie auf seinen selbstgebahnten Wegen und Pfaden zu folgen. Bei diesen Leuten hat sich

in der Regel Mangel an gutem Willen mit angeborener Schwäche des Intellekts zu einem unentwirrbaren Knoten verschlungen, und so sehr sind bei ihnen die geistigen Defekte auf der Höhe der moralischen, daß es im Einzelfalle schwer hält zu entscheiden, wieviel von ihrem Verhalten diesen, wieviel jenen aufs Konto zu schreiben ist, d. h. wo bei ihnen das Nicht-verstehen-Wollen aufhört und das Nicht-verstehen-Können anfängt. In dieser Beziehung wiederholten die deutschen Musiker unserem Meister gegenüber nur dasselbe Spiel, das auf anderen Gebieten z. B. die Stellung der zeitgenössischen „Philosophieprofessoren" zu Schopenhauer, die der Naturforscher von Fach zu einem Robert Mayer, die der parlamentarischen Tagespolitiker zu Bismarck u. s. w. zeigt, — nur mit dem Unterschiede, daß bei Liszt noch einiges hinzukam, was die Feindschaft bis zum wütendsten Hasse steigern mußte.

Zunächst standen die berufenen Hüter des „ewig Wahren, Schönen, Guten" hier nicht einem unbekannten und namenlosen Anfänger gegenüber, der sich erst hätte in die Höhe arbeiten müssen, und mit dem sie leichtes Spiel gehabt haben würden, — sondern es handelte sich um einen Mann, der auf dem Gebiete der reproducierenden Kunst bereits alle Rivalen siegreich aus dem Felde geschlagen hatte, und dem der Ehrentitel eines Meisters seines Instrumentes wenigstens nicht vorenthalten werden konnte, — sie hatten es hier mit einer anerkannten europäischen Berühmtheit zu thun, mit einem Künstler, der nicht ohne persönlichen Einfluß und deshalb um so „gefährlicher" war. Das erschwerte den Kampf und verbitterte ihn.

Dann war Liszt einer jener strahlenden Genien, denen alles, was sie unternehmen, leicht wird. Was andere mühsam erlernen mußten, das war ihm angeboren, und was er außerdem noch hinzulernte, das ging so weit über den geistigen Horizont des Durchschnittsmusikers, daß es

für ihn gar nicht vorhanden war. Deshalb hatte er von vornherein alle diejenigen gegen sich, die sich's hatten sauer werden lassen, an deren gequälten Produkten der nicht immer kostbare Schweiß peinlich mühvoller Studien klebte, die Kontrapunktfexen und Fanatiker des „reinen Satzes", die gelehrten und theoretisierenden Musiker vom Schlage eines Moritz Hauptmann, in Deutschland also vor allem die zahlreichen Erben der Passiva aus Robert Schumanns geistiger Hinterlassenschaft. Daher der Vorwurf des Dilettantismus, den man gegen das Liszt'sche Komponieren erhob, die Behauptung, daß er als Tonsetzer nichts gelernt habe u. s. w.

Alle diese üblen Nachrichten fanden nun beim Publikum trotz ihrer offenersichtlichen Grundlosigkeit einen nur allzu fruchtbaren Boden. Denn das ist ja für die Musik charakteristisch, daß einerseits kein anderes Geistesgebiet eine solche Unmenge von Dilettanten aufzuweisen hat, die auch glauben mitreden zu dürfen, anderseits aber auch wieder der Zugang zum eigentlichen innersten Heiligtum der Kunst nirgend mit einem so dichten Stachelzaun nicht nur thatsächlicher Schwierigkeiten, sondern vor allem auch pompös und esoterisch klingender Terminologien und Kunstausdrücke verbarrikadiert ist, als gerade hier. Darum giebt es unter den „auch Musikalischen" so viele, die „haben läuten hören, aber nicht wissen, wo" —, und die Halbbildung feiert in dieser Kunst vielleicht ihre tollsten und widerlichsten Orgien. Hört nun so einer einen Fachmann Worte wie „Generalbaß" oder „Kontrapunkt" mit vielsagender Miene aussprechen, Worte, unter denen ein „Uneingeweihter" sich schon deshalb nichts denken kann, weil ihre Etymologie über ihre gegenwärtige Bedeutung so gut wie gar nichts aussagt, dann überläufts ihn eiskalt. Verdichtet sich sein ehrfurchtsvolles Schauern überhaupt zur Ahnung eines Gedankens, — was indessen

meistens nicht geschieht —, so vermutet er wohl so etwas, wie eine tiefgründige Geheimwissenschaft, eine Art musikalischer Kabbala, die ihre Adepten ohne weiteres in den Besitz des künstlerischen Steines der Weisen setze, — und vernimmt er dann den Vorwurf, der und der verstehe nichts vom „Generalbaß", oder sein „Kontrapunkt" stehe nicht auf der Höhe, dann erfaßt ihn jenes Gefühl tiefster Verachtung, das wir gegen alle diejenigen hegen, denen gewisse Vorzüge und Fertigkeiten öffentlich abgesprochen werden, die wir selbst nicht besitzen.

All diese Gefühle und Vorurteile des Dilettantismus wußten die Gegner Liszts geschickt auszunützen, und durch mehr als ein Vierteljahrhundert ist es ihnen denn auch thatsächlich gelungen, ihren „Besitzstand" siegreich zu verteidigen. Heute kann man wohl sagen, daß das Feld entgültig geräumt ist. Allerorten geben die Einsichtigeren das Spiel verloren, um es gegen einen anderen wieder frisch zu beginnen. Denn so wenig neu diese Taktik ist, so wenig wird sie doch auch jemals veralten, solange eben Menschen Menschen sind, — und auch der Erfolg wird immer der gleiche sein: Bosheit und Unverstand werden zwar dem Genie das Leben verbittern, niemals aber den endlichen posthumen Sieg seiner Sache verhindern können.

Was Liszt der Anfeindung, dem Neid und der Verleumdung entgegensetzte, war jene edle Demut selbstbewußtesten Stolzes, die sich nur deshalb in aller Ruhe bescheidet und auf keinen Angriff antwortet, weil sie sicher weiß, daß ihre Zeit kommen wird und kommen muß, daß, wenn auch noch so spät, doch schließlich Wahrheit und Gerechtigkeit triumphieren werden. Denn daß es nicht schlappe Energielosigkeit und feige Willensschwäche war, was den Meister davon abhielt, die Maxime vom groben Klotz in seinem Kampfe gegen die Mitwelt zu befolgen, das hat er in all den Fällen gezeigt, wo es nicht seine

eigene, sondern die Sache eines anderen durchzufechten galt. Ja, rücksichtsloser moralischer Mut ist sogar als eine der wesentlichsten und hauptsächlichsten Charaktereigenschaften des Künstlers anzusehen, jener Mut, den er selbst einmal als diejenige Tugend bezeichnete, die vor allem nötig sei, und ohne die alle übrigen moralischen Vorzüge jeglichen Wert verlören. Mut hat Liszt Zeit seines Lebens bewiesen gegenüber jeglichem Vorurteil, das er antraf, — gegenüber dem künstlerischen, als er unerschrocken für Wagner und Berlioz eintrat, gegenüber dem moralischen einer heuchlerischen Prüderie in seinem Verhältnis zur Gräfin d'Agoult und zur Fürstin Wittgenstein, und endlich gegenüber den Vorurteilen unserer „aufgeklärten" Zeit, als er sich durch keinerlei Bedenken abschrecken ließ, seinen religiösen und kirchlichen Gefühlen durch den Empfang der Priesterweihen ehrlich und frei öffentlichen Ausdruck zu geben, obwohl er ganz gut wußte, wie sehr dieser Schritt mißdeutet werden würde.

Was ihm aber die seelische Kraft zur furchtlosen Bethätigung dieses Mutes gab, das war nichts anderes als sein felsenfester religiöser Glaube, dieser eigentliche und innerste Kern seines Wesens. Wie eine gewaltiger Orgelpunkt, der ganz in der Tiefe festgehalten wird und durch all das mannigfaltig bewegte Stimmengewirre eines komplizierten musikalischen Satzes immer wieder hindurchtönt, so begleitet der christliche Glaube die Harmonien des Lisztschen Lebens. In ungetrübter Konsonanz und Übereinstimmung mit diesem „Grundbaß" beginnt das Ganze. Es ist die Zeit des selig selbstgewissen, naiven Kinderglaubens. Aber die Welt machte ihre Rechte geltend, der Zweifel erhebt sein doppelzüngiges Drachenhaupt und in immer schrilleren Dissonanzen setzen sich die Akkorde mit dem Fundamente in Widerspruch, bis sie schließlich

nach all den stürmischen Lebenskämpfen, nach harten „Vorhalten“ und gewagten „Durchgängen“ zu der Harmonie des Ausgangs endgültig wieder zurückkehren, und jegliche Dissonanz in den Haupt- und Grundklang des Glaubens, diese Tonika der Liszt'schen Seele, befreiend sich auflöst. —

Es giebt auch eine Intoleranz des Unglaubens, und solche, die von ihr ergriffen sind, hört man nicht selten sagen, konfessionelle Religiosität und kirchliche Gesinnung seien ihnen schon an und für sich und überall so unsympathisch, daß sie auch Liszt in dieser Beziehung schlechterdings nicht zu begreifen vermöchten. Aber ich meine, was da geschrieben steht: „An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen“, das behält auch für „freie Geister“ seine gute Bedeutung, und wenn der Katholicismus solche Früchte zu zeitigen vermag, wie sie dem Lebensbaume unseres Meisters entsprossen sind, dann gehört doch eigentlich nur ein ganz bescheidenes Maß von Gerechtigkeit dazu, um anzuerkennen, daß es hier, wie überall nicht auf die Schale, sondern einzig und allein auf den Kern ankommt, daß es einzig der Mann, der darin steckt, ist, was dem Kleide seinen Wert oder Unwert verleiht.

Ja, wenn man Liszts Leben allein aus dem Gesichtspunkte des von ihm Geleisteten betrachtet, so wächst seine Gestalt geradezu ins Riesenhafte. Was hat er nicht alles geschaffen und gewirkt! Die ganze neuere Klavierkunst, in technischer, wie geistiger Beziehung, die Erschließung der letzten Werke Beethovens für das moderne Musikleben, die Initiative zu jener großen fortschrittlichen Bewegung, die eine neue, zuvor kaum geahnte Blüte der Tonkunst in unseren Tagen allererst ermöglichte, — das alles ist sein Werk, und es würde allein schon genügen, ihm für alle Zeiten einen Ehrenplatz in der Musikgeschichte anzuweisen, auch wenn er keine einzige Note eigener Kom-

position geschrieben hätte. Ziehen wir nun aber gar diese originale Schöpferthätigkeit, die er außerdem noch entfaltete, mit in Betracht, so hört überhaupt alles Begreifen auf. Oft fragt man sich: Ja, wo in aller Welt hat denn der Mann die Zeit hergenommen, diese Unmasse von Noten auch nur schriftlich zu fixieren, ganz abgesehen von aller Arbeit des Erfindens und Ausführens? Hier liegt ein thatsächliches Wunder vor, das einzig im Schaffen Franz Schuberts ein Analogon hat. Jetzt erst, dreizehn Jahre nach des Meisters Tod, geht man daran, eine Gesamtausgabe seiner musikalischen Werke zu veranstalten, nach deren Vollendung man eigentlich erst imstande sein wird, die ganze Fülle des von Liszt auf dem Gebiete der Komposition Geleisteten zu übersehen. Nicht weniges ist überhaupt noch nicht gedruckt, und auch von dem Veröffentlichten ist vieles, selbst Kennern und Fachleuten, so gut wie unbekannt. Welch reiche Schätze hier noch zu heben sind, davon haben bis jetzt erst sehr wenige, die sich mit dem Leben und Schaffen Liszts näher vertraut gemacht haben, auch nur eine Ahnung!

Doch ist schon heute der Einfluß unseres Meisters auf alle lebenden Tonsetzer von Bedeutung unverkennbar, und dieser Einfluß, der zweifellos immer mehr anwachsen wird, ist meines Erachtens gerade deshalb so segensreich, weil er sich nicht etwa bloß, wie man vermuten könnte, im radikal „umstürzlerischen“ Sinne geltend macht, sondern weil die Lisztsche Musik in so hervorragendem Maße auch das wirksame Gegengift enthält gegen alle Übertreibungen und Auswüchse eines einseitigen und insofern bornierten „Fortschrittes“ à tout prix und einerlei, nach welcher Richtung, — weil über seinem gesamten Schaffen in goldenen Lettern das musikästhetische Urwort leuchtet: Extra melodiam nulla salus!

Oft hat man Liszt mit Goethe verglichen, — nicht

mit Unrecht, wie mir scheint. Gleichen sie sich ja doch schon darin, daß es beiden vom Schicksal verliehen war, sich voll und ganz ausleben, ihre Laufbahn im höchsten Sinne des Wortes zu Ende führen zu können. Beider Leben entkeimte die edelste und kostbarste Frucht, welche die Erdensonne zu zeitigen vermag, jene milde und reife Weisheit des Alters, das alles hinter sich und in sich überwunden hat, jenes Gleichgewicht der seelischen Triebe und Strebungen, das nichts mehr zu erschüttern vermag: „Alles weiß ich, alles ward mir nun frei." — Darin auch gleichen sich beide, daß man über der äußeren Form, welche die Resignation des Alters bei ihnen annahm, oft deren rein menschlichen Inhalt übersah, — bei Goethe, indem man allen Ernstes glaubte, dieser weiche und sensible Empfindungsmensch sei ganz zur kalten und zugeknöpften „Excellenz" verknöchert und erstarrt, — bei Liszt, indem man ihn für einen Betbruder gewöhnlicher Sorte, oder aber auch für einen eitlen Charlatan und Poseur ansah. Was das Kleid, welches diese beiden Geistes- und Herzensgewaltigen schließlich umwarfen, eigentlich zu bedeuten habe, daß es nur die schützende Hülle war, hinter der sie ihre zuckende und blutende Seele verbargen, der Panzer, mit dem sie sich umgaben, um den Kampf des Lebens weiterführen zu können, der Rettungsanker, an den sie sich anklammerten, um nicht in dem chaotischen Abgrund der sich widersprechenden Wollungen ihrer Brust zu versinken, — wer war so tiefblickend, um das zu sehen? — Wie Goethe, so hat auch Liszt ein Geisteserbe hinterlassen, so gewaltig, daß noch die fernsten Geschlechter an ihm werden zehren können, ein Erbe, das auszubauen und nutzbar zu machen, eine Arbeit für Jahrhunderte sein wird. Und endlich in noch einem gleichen sich der Dichter der Fausttragödie und sein musikalischer Interpret: beide haben, künstlerisch wie menschlich, ein wahrhaft vorbildliches

Leben gelebt. Wohl giebt es andere große Männer, deren Laufbahn man vielleicht noch mehr bewundern und anstaunen mag, ohne sich jedoch versucht zu fühlen, es ihnen nachzuthun: ihre Erscheinung ist in jeder Beziehung exceptionell. Aber so zu leben, wie Liszt gelebt hat, so alle Höhen und Tiefen des menschlichen Daseins, all seine Wonnen und Schmerzen mitfühlend und mitleidend in der eigenen Brust zusammenzufassen, — ihm nachzueifern, ihm nahezukommen, das wird immerdar das unerreichbar hohe ideale Ziel eines jeden wahrhaft künstlerischen Strebens zu sein und zu bleiben haben.

Die letzte musikalische Arbeit, mit der sich Liszt vor seinem Ende beschäftigte, war die Instrumentation seines herrlichen Liedes „Die Vätergruft". War es eine instinktive Todesahnung, die ihn dazu bewog, gerade mit diesem Gesange Abschied zu nehmen von der Kunst, in der er als Meister geherrscht hatte, wie wenige vor ihm? War es so, und wollte der Künstler mit diesen Tönen sich selbst das Grablied singen, — wer könnte bestreiten, daß er es durfte? Wenn irgend einer, so konnte er ohne jegliche Überhebung die Strophen des Uhlandschen Gedichtes auf sich selbst beziehen und den großen Meistern der Musik, seinen hehren Ahnen, die ihm vorangegangen waren in die Gefilde ewiger Seligkeit, die stolzen Worte entgegenrufen:

„Wohl hab' ich eure Grüße,
Ihr Heldengeister, gehört.
Eure Reihen soll ich schließen,
Heil mir, ich bin es wert."

Innerhalb der Sammlung

Vorkämpfer des Jahrhunderts

erschien soeben als erster Band im Verlage von Georg Bondi in Berlin

Friedrich Nietzsche

von

Dr. Theobald Ziegler
ord. Professor an der Universität Straßburg

13 Bogen 8°

Ladenpreis brosch. M. 2.50, geb. M. 3.50

Als erste[illegible] und de[illegible]elwerkes **„Das 19. Jahrhundert in Deutschlands Entwicklung“** erschien 1899 im Verlage von Georg Bondi in Berlin:

Die
geistigen und socialen Strömungen
des
Neunzehnten Jahrhunderts
von

Dr. **Theobald Ziegler**
ord. Professor an der Universität Straßburg.

45 Bogen gr. 8°. Mit 13 Vollbildern (Porträts)

Ladenpreis brosch. M. 10.—, in Halbleder geb. M. 12.50.

Die **„Zeitschrift für den deutschen Unterricht“** schreibt über dieses Werk:

„Das Neunzehnte Jahrhundert in Deutschlands Entwicklung ist der Gesamttitel des großartigen Unternehmens, dessen erster Band uns vorliegt und das, auf zehn Bände berechnet, die Entwicklung der gesamten deutschen Kultur in den letzten hundert Jahren zum Gegenstand hat.

Der erste Band, der das ganze Gebiet von hoher Warte überschaut, bot in gewisser Beziehung die größten Schwierigkeiten, weil er einen Mann von besonnenstem Urteil, unvoreingenommenem Geist und einem hoch über den Dingen stehenden Sinn, zugleich aber auch von den umfassendsten, vielseitigsten Kenntnissen erforderte. Daß Ziegler der rechte Mann dazu war, das ließ sich nach seinen bisherigen Leistungen, die sicherlich keinem unserer Leser unbekannt sind, erwarten, und das bestätigt sein neues, uns vorliegendes Werk, dessen Verfasser sich nicht nur als ein Mann von erstaunlicher Viel-

seitigkeit, Weite des Blickes, tiefer philosophischer und historischer Bildung, sondern auch als ein Meister des Stils, der vornehmen, niemals gelehrt flunkernden oder gespreizten Formgebung, der wirkungsvollen Gruppierung und sicheren Zeichnung bewährt. Bei allem Reichtum des Wissenswerten, Aufhellenden, Durchdenkenswürdigen, den er, kein Geistesgebiet vernachlässigend, uns bietet, weiß er doch stets den Blick aufs Große zu richten, mit sicherem Griffel die Linien so zu führen, daß wir erkennen, „wie alles sich zum Ganzen webet, eins in dem andern wirkt und lebet". Und was die Hauptsache ist: aus dem Buche spricht ein Charakter, ein ganzer Mann, gesund an Geist und Herzen; und darum ist das Buch niemals langweilig.

Im ganzen ist die Darstellung ebenso zuverlässig und wohlbegründet wie lichtvoll und sachlich, dazu stets von innerem Anteil durchwärmt. Als geistvollem Manne strömen dem Verfasser auch allgemeine Gedanken, die sich ihm aus der Betrachtung der Einzelerscheinungen ergeben, in reicher Fülle zu, ein Umstand, der den Gewinn und Genuß des Lesers nicht wenig erhöht, zumal ihm solche Gedanken die männlich offene, durchaus ehrliche Persönlichkeit des Verfassers besonders nahezubringen geeignet sind. Leider muß ich mir versagen, Proben mitzuteilen. Man lese nur selber das prächtige Buch, das ich hier unmöglich ausschreiben kann. Man freue sich an all den klugen Urteilen, den glänzenden Zeitschilderungen, den überraschenden Lichtern, den plastisch herausgearbeiteten Charakterköpfen .... Doch nein, solche Bruchstücke können ja keinen Begriff von der Trefflichkeit des ganzen Werkes geben; nur allein die Fülle des Inhaltes anzudeuten, bedürfte es schon einer Abhandlung; ja selbst die bewundernswürdige Kunst der Stoffverteilung, den wahren Feldherrnblick, mit dem der Verfasser die wogenden Massen der Erscheinungen überschaut und gleichsam leitet, könnte ich nicht kürzer und besser nachweisen, als indem ich nach bekannten Mustern das Inhaltsverzeichnis abschriebe.

So sei es denn genug mit Andeutungen, die doch kein Gesamtbild geben können. Jedem, der sich in dem grenzenlosen geistigen Wogen und Treiben des mit dem Jahre 1900 zu Ende gehenden Jahrhunderts historisch zurechtfinden will, sei das ausgezeichnete Buch aufs wärmste empfohlen."

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 22472 4606

DATE DUE

SEP 1 1983	MAR 7 1987	DEC 14 1991	JUN 15 1994
			AUG 10 1995
JAN 26 1983		DEC 10 1991	AUG 10 19
	APR 27 1989		
		MAR 17 1992	AUG 24 1
	APR 13 1988	MAR 15 1992	
			AUG 16 19
	JUN 28 1989	SEP 22 1992	2/29/9
SEP 27 1984			
SEP 15 1984	JUN 21 1989	NOV 18 1992	APR 0
FEB 1 1986	NOV 7 1989	NOV 20 1992	
	OCT 25 1989		
OCT 06 1986	NOV 16 1990	DEC 04 1992	
OCT 29 1986	NOV 03 1990	DEC 04 1992	
NOV 24 1986	DEC 01 1990	DEC 21 1992	
	NOV 29 1989	FEB 02 1993	
FEB 12 1987	DEC 28 1992	JAN 20 1993	
FEB 12 1987		APR 04 1994	
	DEC 21 1992	FEB 20 1996	
APR 21 1997	JUN 0	APR 19 1996	

DEMCO 38-297